НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Аддзяленне гуманітарных навук і мастацтваў
Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы

Я. А. Гарадніцкі

Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя

Мінск
«Беларуская навука»
2005

Навуковы рэдактар: акадэмік У. В. Гніламёдаў

ЗМЕСТ

УВОДЗІНЫ

Паміж тым, якім аўтару ўяўляецца свет, дзе ён існуе і дзе імкнецца сцвердзіць сваё права на творчасць, і тым, якім чынам ён разумее самую прыроду літаратурнай творчасці, існуе несумненная сувязь.

У дадзенай працы на істотныя пытанні, звязаныя з самарэфлесіяй чалавека, вызначэннем ім свайго месца ў свеце, адносін да свету, шукаюцца адказы ў рэчышчы асноўнай тэмы: *светапогляд мастака і яго ўяўленні пра мастацтва.* Задачай даследавання з'яўляецца ўстанаўленне пэўнай сувязі паміж тым, якім пісьменніку ўяўляецца свет, і тым, што для яго значыць мастацтва слова. Якім чынам праз слоўнае мастацтва, праз пэўную арганізацыю тэкставай прасторы аўтар можа выразіць сваё бачанне свету і свае адносіны да яго. І, наадварот, якім чынам светапогляд і светаадчуванне аўтара прадвызначаюць яго паэтыку і стылістыку.

У беларускай літаратуры XX ст. можна асобна выдзеліць (пад вуглом гледжання разглядаемай намі праблематыкі) тых аўтараў (іх творы або перыяды іх творчасці), якія паказвалі найбольш характэрныя ўзоры спалучэння светапоглядных і эстэтычных каардынат. Да ліку такіх феноменаў трэба аднесці, напрыклад, паэму Я. Коласа “Сымон-музыка” або позні перыяд творчасці А. Куляшова (часу “Новай кнігі”).

Асаблівую ўвагу ў рэчышчы разглядаемай праблематыкі патрэбна звярнуць на той корпус тэкстаў, дзе рэалізуецца тэма мастацтва, адносін мастака да творчасці, выяўляюцца асаблівасці ўспрымання мастацкага твора, яго інтэрпрэтацыі і г. д. Такіх твораў у беларускай літаратуры XX стагоддзя існуе даволі вялікая колькасць. Многія з гэтых твораў, асабліва найбольш прыкметныя, значныя ў мастацкіх адносінах, грунтоўна прааналізаваны літаратуразнаўцамі. Аднак існуе неабходнасць цэласнага, сінтэтычнага погляду на гэтыя паасобныя выпадкі выяўлення мастацкай самарэфлексіі для таго, каб вывесці агульную карціну руху мастацкай думкі, паказаць ўзаемаабумоўленасць і звязанасць поглядаў на прыроду мастацкай творчасці.

У наш час рознымі гуманітарнымі дысцыплінамі звяртаецца пільная ўвага на такое панящце як сістэма. Суадносіны чалавека і свету, як галоўны прадмет даследавання навуковых дысцыплін гуманітарнага цыклу, разглядаюцца як актуалізацыя цэлага шэрагу ўзаемаабумоўленых сістэм, якія атрымоўваюць сваю сапраўдную значымасць толькі ў працэсе свайго ўзаемадзеяння. Сярод іх сістэмы

светапоглядных, філасофскіх, маральных і эстэтычных каштоўнасцей і прыярытэтаў чалавека прадстаюць як выключна значымыя, фарміруючыя асноўныя лініі ўзаемадзеяння ў адносінах да такіх больш шырокіх сістэм як прырода, грамадства, культура.

Чалавек здаўна, з незапомных часоў існуе ў «магнітным полі» культуры, якая ж ім і ствараецца. Змяняючы гэтую сістэму, ён змяняецца сам, а метамарфозы, якія адбываюцца з ім самім, знаходзяць адлюстраванне ў ёй. Мастацкая культура к ХХ стагоддзю ўсё больш выразна пачынае ўспрымацца як «другая рэальнасць», істотнасць якой, яе ўплыў на жыццё чалавека ўвесь час павялічваецца. І адносіны да рэальнага свету, да «першаснай рэальнасці», бачанне свету ў значна большай, чым раней, ступені, карэктуюцца мастацкімі ўяўленнямі і прыярытэтамі чалавека, грамадства, культурнага супольніцтва.

Літаратурны твор выражае сваю эпоху, дух часу. Але (неадрыўна ад гэтага) ён таксама выражае мастацкія ўяўленні свайго часу (менавіта *свайго*, новага **для гэтага твора** часу). І гэтыя ўяўленні, таксама як і час, з'яўляюцца новымі, неадкрытымі. Мастак, жывучы сваім жыццём, жыццёвым вопытам *адкрывае* свой час, сучасную яму эпоху. Жывучы *мастацкім* жыццём, ён адкрывае новыя магчымасці мастацтва, новае мастацтва.

Гэтыя два *адкрыцці* ўзаемазвязаныя.

Пісьменнік не проста ўвасабляе рэчаіснасць, эпоху, у якую жыве. (Увасабляе, адлюстроўвае, праламляе, інтэрпрэтуе і г. д. – тут можа быць ужыты адзін з доўгага ланцужка азначэнняў). Ён увасабляе яе ў сувязі з характэрнымі для гэтай эпохі мастацкімі ўяўленнямі.

Ён увасабляе *суаднесенасць* эпохі і яе мастацкіх прыярытэтаў. Ствараючы пры гэтым свае ўласныя мастацкія ўяўленні і каштоўнасці.

Такім чынам, назіраецца *двайная залежнасць*.

Свет увасабляецца (адлюстроўваецца і г. д.) ў літаратурным твора не ў «чыстым» выглядзе. Ён увасабляецца *разам* з мастацкімі ўяўленнямі, стэрэатыпамі, *предпочтениями*, заблуджэннямі, характэрнымі для эпохі, у якую ён ствараецца.

Гэтая суадносн асць – свету, рэальнасці, сучаснасці і ўласцівых ім мастацкіх поглядаў – з'яўляецца аб'ектыўнай дадзенасцю.

Аднак падобная суадносн асць складваецца і ў свядомасці аўтара. І яна мае суб'ектыўны характар.

Справа яшчэ і ў тым, што *навізна* як неабходная ўмова адкрыцця і асваення і свету рэальнага (пад *рэальным* разумецца як матэрыяльнае, так і духоўнае), і свету мастацкага выклікаецца несупадзеннем таго, што аб'ектыўна існуе *па-за* асабовым светам, і

таго, што змяшчаецца ў яго межах. Гэтыя несупадзенне, супярэчнасць, процідзеянне з'уляюцца неабходнай умовай творчага працэсу.

Мастацкі свет таксама выстройваецца пэўным чынам, уяўляе сабой асаблівым спосабам арганізаваную сістэму адносін. Як адзначае Ф. П. Фёдараў, «па-за сістэмнасцю няма мастацкага тэксту, няма мастацкага свету» [16, 7]. Мастацкі свет арганізуецца не толькі паводле прынцыпаў жыццепадабенства, але і паводле сваіх унутраных канструктыўных законаў.

На мастацкі свет таго або іншага аўтара накладваюць свой адбітак глыбінныя сэнсавыя структуры нацыянальнай мовы, у якіх выяўляецца ментатальная і светапоглядная адметнасць народа.

“Музыкальнасць, напеўнасць паэзіі Купалы цесна, непасрэдна сплецена з гучаннем ёмістага, напоўненага пахам сівой мінуўшчыны і адначасна надзвычай свежага беларускага слова, яшчэ непасрэдна звязанага з міфам і фальклорам. Купала выразна адчуў, што ў мове народа – ягоная душа, адметнасць бачання ім свету, тое непаўторнае, што вылучае яго сярод іншых народаў”, – адзначае І. Навуменка [23, 131].

Пішучы пра спецыфіку купалаўскага рамантызму, В. Каваленка падкрэслівае: “Усякаму рамантызму ўласцівы пафас пераўтварэння, а не ўзнаўлення жыццёвых з'яў, але ў Купалы ён надзвычай паслядоўны і закончаны. “Адвечная песня” і “Сон на кургане” ўяўляюць сабой творы, дзе рэчаіснасць амаль поўнасцю заменена новым аўтарскім светам” [13, 299].

Характарызуючы стылявую адметнасць творчасці сучаснага празаіка І. Пташнікава, С. Андраюк заўважае: “...кожны твор пісьменніка пры ўсёй сваёй знешняй жыццепадобнасці мае вельмі моцную ідэйна-сюжэтную ўнутраную сарганізаванасць” [24, 4].

У вышэй прыведзеных выказваннях вядомых літаратуразнаўцаў закранаюцца розныя аспекты выяўлення творчай індывідуальнасці пісьменніка, аднак іх аб'ядноўвае ідэя аб тым, што інфармацыя ў творы выяўляецца не толькі праз непасрэдную лексічную значымасць.

Пры звароце да праблемы выяўлення ў літаратурнай творчасці светапоглядных адзнак сёння, з улікам сучаснага стану развіцця літаратуразнаўства, філасофіі, эстэтыкі і іншых дысцыплін гуманітарнага цыклу, становіцца яўна недастаткова зводзіць усю шматстайнасць гэтага пытання толькі да непасрэднага ўвасаблення ў творах ідэй аўтара. Аднак пакуль што яшчэ не адыйшла назусім у нябыт тэндэнцыя разглядаць часам гэтыя ідэі ў адрыве ад мастацкай адметнасці літаратурных твораў. Між тым, перад літаратуразнаўчай навукай адкрываюцца сёння і іншыя перспектывы: магчымасць спалучэння

светапогляду і мастацкага выражэння на ўзроўні асэнсавання ролі і функцыянальнасці ў мастацкім дыскурсе універсальных катэгорый, вобразаў-архетыпаў, структурных адзінак твора. Перад даследаваннем у такім напрамку стаіць задача вызначэння светапоглядных асноў літаратурнай творчасць у іх мастацкім выражэнні, мастацкай і структурнай адаптаванасці.

Кожны чалавек валодае адпаведным светапогляд, уласцівым толькі яму як асобе, па-свойму бачыць свет, па-свойму ўспрымае жыццё.

Аднак немагчыма з поўнай упэўненасцю сказаць, што вось у гэтым творы, ці ў творчасці аўтара ў цэлым выявіліся менавіта такія і такія рысы яго светапогляду. Заўсёды застаюцца сумненні. Мы толькі можам меркаваць, што нейкім чынам светабачанне аўтара выявілася, ці магло выявіцца ў творы / творчасці. Таксама як і яго душэўныя якасці.

Аднак ёсць іншы шлях даследавання. Існуе светапогляд, аб'ектывізаваны ў значымасці мастацкай формы, у сэнсе тых або іншых вобразных сегментаў тэксту.

Сэнс гэтых вобразных сегментаў раскрываецца на розных узроўнях: у супастаўленні прамога і ўмоўнага, пераноснага планаў, значэнняў; у супастаўленні іх з кантэкстам – у сюжэце, кампазіцыі, структуры. У супастаўленні з творам як адзінствам. У супастаўленні з традыцыяй, калектыўнай мастацкай свядомасцю на яе перасячэнні з індывідуальнай мастацкай свядомасцю аўтара.

Даследаванне спосабаў праяўлення светапоглядных прыкмет, адзнак светабачання ў мастацкай форме, яе вобразаўтваральных і структурных элементах, вядома, не адмаўляе і не адмяняе іншых метадаў аналізу выяўлення светабачання і светаўспрымання аўтара ў яго творы або творчасці ў цэлым. У літаратурным творы можа мець месца і прамое выражэнне ідэй і канцэпцый пісьменніка, яго роздумаў над жыццём, калі медытацыі аўтара і яго герояў складаюць верхні ўзровень тэксту. Асабліва гэта датычыць літаратуры публіцыстычнай скіраванасці, якая ставіць перад сабой задачы непасрэднага ўздзеяння на свядомасць рэцыпіента. Па-свойму выяўляюцца светапоглядныя рысы і ў парабалічных, прытчавых наратыўных структурах.

Адной з асноўных задач даследавання з'яўляецца зварот увагі на глыбінныя пласты мастацкай свядомасці, менавіта на той узровень увасаблення мастацкіх ідэй і ўяўленняў у структуры літаратурнага твора, які выяўляецца ў тэксце апасродкавана.

Да апошняга часу пры тэарэтычным даследаванні беларускай літаратуры мастацкаму светабачанню часцей за ўсё надавалі

выключна ідэалагічнае значэнне, разглядаючы яго як сукупнасць яскрава выражаных прынцыпаў сацыяльных адносін, стаўлення аўтара і яго герояў да сацыяльных пытанняў, інстытутаў і ўстанаўленняў. Светабачанне мастака звязвалі пераважна з ідэйным бокам творчасці.

Такая сувязь светабачання з ідэалагічнымі формамі грамадскага жыцця, несумненна, існуе і адыгрывае істотнае значэнне ў мастацкім асэнсаванні рэчаіснасці. Аднак сучасны стан літаратуразнаўчай навукі дазваляе меркаваць аб тым, што мастацкае светабачанне – фактар значна шырэйшага, больш глабальнага ўплыву на характар літаратурнай творчасці. Ад таго, якім і як аўтар бачыць свет, у многім залежыць тое, што ўяўляе сабой сам аўтар як чалавек і творца, а ў канчатковым выніку – што ўяўляе сабой яго творчасць. Гэта значыць, што светапоглядныя канцэпцыі, ідэі аўтара звязаны з псіхалагічнымі аспектамі літаратурнай творчасці, а таксама і з канчатковым яе прадуктам – літаратурным творам. Яны пэўным чынам уплываюць на паэтыку, стылістыку, структурную адметнасць твора.

На думку Ф. П. Фёдарава, адзінства і цэласнасць літаратурнага твора забяспечваюцца цэласнасцю аўтарскага бачання свету. «Адзінства, сітэмнасць, «цэласнасць» мастацкага свету абумоўлены аўтарскім пунктам погляду, менавіта ён прыводзіць да нейкага агульнага назоўніка яго разнастайныя кампаненты, у тым ліку і кампаненты розных узроўняў: у гэтым сэнсе мастацкі свет ёсць увасабленне аўтарскай ідэалогіі» [16, 8].

Ва ўступе да "Даміяна" Германа Гесэ гаворыцца аб тым, што "кожны чалавек – гэта не толькі ён сам, гэта яшчэ і той адзіны ў сваім родзе, цалкам асаблівы, у кожным выпадку важны і адметны пункт, дзе праявы свету перакрыжоўваюцца менавіта так, толькі аднойчы і ніколі больш" [81, 7].

Таму трэба асабліва падкрэсліць істотнасць аўтарскага пункту погляду пры аналізе выяўлення светапоглядных арыентацый літаратурнага твора. Аўтарская унікальнасць, адзінкавасць, непаўторнасць накладваюць адметны адбітак на аблічча мастацкага свету, яго індывідуальныя характарыстыкі. Аўтарская «ідэалогія» пастаянна знаходзіцца ў дыялогу-спрэчцы з «ідэалогіяй», замацаванай у моўных, культурных, светапоглядных стэрэатыпах.

Як адносіцца да заяўленай Р. Бартам *смерці аўтара* ў сучаснай літаратуры? Думаецца, тут заключаецца супярэчлівасць, на якой, дакладней, на *пераадоленні* якой, *супрацiйленні* якой і праяўляецца моц мастацкага таленту. Сапраўды, рэальнасцю становіцца ў наш час тэндэнцыя, скіраваная на змяншэнне ўдзельнай вагі аўтарскага

пачатку ў творчым працэсе. Аднак пакуль існуе мастацтва, і пакуль хоць якую-небудзь ролю адыгрываюць у ім фактары традыцыйнага мастацкага вопыту, усё тое, што прывяло нас да ўсведамлення існавання феномена мастацтва, няхай сабе і вечна зменлівага, мы будзем імкнуцца ідэнтыфікаваць мастацкія праявы па тым, наколькі ўдалося выявіцца ў іх, прабіцца суб'ектыўна-аўтарскім патэнцыям.

Да аўтара літаратурнага твора цалкам магчыма аднесці наступную ўзаемаабумоўленасць: як і што ты бачыш – такі ты і чалавек. Пры такой пастаноўцы пытання праблема светапогляднай арыентацыі пісьменніка набывае значэнне не толькі характарыстыкі ідэйнай накіраванасці, але таксама і своеасаблівага сродку пранікнення ў таямніцы мастацкай творчасці.

Светабачанне, светапогляд – гэта не толькі сукупнасць поглядаў асобнага чалавека, сацыяльнай групы, народа ў цэлым на грамадскае ўладкаванне. Гэта перш за ўсё выражэнне імкнення асобы або людской сукупнасці да ідэнтыфікацыі сябе ў свеце, спасціжэння асноў быцця. Сацыяльныя ж аспекты гэтага працэсу ўтвараюць толькі адзін з яго бакоў. Вядома, вельмі істотны, вельмі важны, паколькі ад грамадскага развіцця ў многім залежыць стан культуры. Аднак сувязь гэта, згодна агульнапрызнанаму зараз меркаванню, не прамая, апасродкаваная.

Калі аб'ектам даследавання з'яўляюцца светапоглядныя асновы літаратурнай творчасці, то неабходна абавязкова ўлічваць магчымасць рознага трактавання самога паняцця светапогляд. У літаратуры арыентаванасць на быццёвыя катэгорыі, на суаднясенне поглядаў чалавека з духоўнымі і анталагічнымі каштоўнасцямі абазначаецца як прыкмета філасафічнасці. І ў такім выпадку светабачанне разумеецца пашырана, як выражэнне адносін не толькі да сацыяльнага свету, але і да свету ў цэлым, да універсуму. Калі ж гаворка ідзе пра мастацкае светабачанне, то тут, несумненна, маецца на ўвазе таксама і яго ўплыў на станаўленне творчай індывідуальнасці, асобы мастака, яго мастацкую самаідэнтыфікацыю, адчуванне сябе творцам.

У мастацкай практыцы ХХ стагоддзя гэтыя працэсы, якія здаўна былі ў пэўнай ступені ўласцівыя для эстэтычнага самаўсведамлення творцы, набываюць выключна выразны, яскравы характар. Яны ўзаемна пераплятаюцца, дапаўняючы адзін аднаго. З аднаго боку, узмацняецца тэндэнцыя да філасофска-маральных пошукаў у літаратуры, асэнсавання аўтарам і героем асноўных заканамернасцей быцця, яго сутнасці, месца ў ім чалавека, яго прызначэння. З другога – працэс мастацкай творчасці таксама пачынае ўсё больш і больш цікавіць аўтара, ды ў пэўнай ступені нават і чытача. Мастацтва, творчасць як найбольш істотныя праявы культуры – сфера, якая ў наш час

становіцца амаль такой жа адчувальнай і блізкай як першасная рэальнасць, – успрымаюцца не як штосьці маргінальнае, дадатковае і неабавязковае, а як адзін з важнейшых жыццёва неабходных складнікаў чалавечага існавання, функцынавання цывілізаванага грамадства.

Відавочна, што найбольш скандэнсавана светапоглядныя арыентацыі выяўляюцца ў пэўных напрамках, стылях. Таму ў працы надаецца ўвага праблеме суадносін у беларускай літаратуры XX стагоддзя розных напрамкаў і плыняў. Неабходна заўважыць, што карціна чаргавання і ўзаемадзеяння мастацкіх напрамкаў і плыняў у суседніх літаратурах (як і агульная схема іх рэалізацыі ў сусветнай літаратуры) вельмі адрозніваецца ад беларускай літаратурнай сітуацыі. Карціна суадносін і ўзаемадзеяння ў беларускай літаратуры XX стагоддзя мастацкіх напрамкаў, плыняў, стыляў вызначаецца даволі прыкметнай спецыфічнасцю, нацыянальнай адметнасцю. Можа сказаць, што агульналітаратурныя мастацкія заканамернасці і тэндэнцыі праяўляліся ў беларускай літаратуры вельмі своеасабліва.

Спецыфіка беларускай літаратурнай сітуацыі ў XX стагоддзі заключалася і ў тым, што яна імкнулася да дасканалага авалодання мастацкай формай, у той час калі ў сусветнай літаратуры назіралася тэндэнцыя супрацьлеглага характару – у прыватнасці ў мадэрністычных плынях выяўлялася памкненне да разбурэння формы. У лепшых творах беларускай літаратуры XX стагоддзя зроблены сур'ёзныя заяўкі па авалоданню псіхалагічным майстэрствам, у той час калі ўжо пачынаўся працэс дэпсіхалагізацыі. Палеміка сусветнага мастацтва ў XX ст. з пазітывізмам, узрастанне ў мастацкім дыскурсе ролі інтуітывізму, павінны былі пэўным чынам пагаджацца з тымі станоўчымі ўстанаўленнямі, вартасцямі, якія ў беларускім мастацкім жыцці звязваліся са станаўленнем новых грамадскіх адносін, пабудовай новага грамадства, наогул з вельмі моцна выражаным у беларускай літаратуры канца XIX – пачатку XX стагоддзя памкненнем да святла навукі, прагрэсу і г. д. Антыпазітывісцкія тэндэцыі даволі прыкметныя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Рамантызм і мадэрнізм Купалы, зварот многіх аўтараў да міфалагічных вобразаў і матываў, адбітак містыцызму на некаторых вобразах Гарэцкага.

Запозненасць рамантызму ў беларускай літаратуры, якую адзначаюць некаторыя даследчыкі, была абумоўлена запозненассцю асветніцкіх тэндэнцый, іх невычарпанасцю к пачатку XX стагоддзя.

Рухомы, увесь час змяняемы свет, у якім жыве чалавецтва, у якім жывуць асобныя народы, пэўным чынам узаемадзейнічае і суадносіцца

з таксама рухомым і зменлівым мастацкім светам. Таму нацыянальнай літаратуры ўвесь час неабходна ўлічваць тое, што яна існуе ў змяняемым “вялікім” свеце і змяняемым свеце мастацкім. І не губляючы ўзаемадзеяння, зносін з гэтымі рухомымі светамі, усталёўваць свой уласны, г. зн. ідэнтыфікаваць сябе як мастацкую з’яву. Як адметную мастацкую з’яву, са сваімі каранямі, генезісам, нацыянальнымі асаблівасцямі гістарычнага развіцця.

Праблема ўзаемаабумоўленасці мастацкай самасвядомасці і светабачання павінна з непазбежнасцю разглядацца ў агульным рэчышчы больш шырокага пытання ўзаемаадносін формы і зместу ў мастацтве. На змястоўнасць мастацкай формы звярталася асаблівая ўвага многімі даследчыкамі літаратуры. Хоць, вядома, на працягу апошняга стагоддзя спосабы *перадачы* мастацкай формай шматзначнасці быцця, спосабы яе *азначвання* разумеліся і трактаваліся вучонымі па-рознаму.

Ва ўсякім разе варта адзначыць перспектыўнасць даследавання дадзенай праблематыкі пад вуглом гледжання *тэорыі значэнняў, семіялогіі.* Пры гэтым нам бачыцца асабліва плённым падыход, які прадугледжвае спалучэнне *семіятычнага* і *структурнага* аналізу.

І. Светапогляд як інтэгральны складнік мастацкай сістэмы

1. Мастацкі свет і яго мадыфікацыі

Ва ўсе часы чалавека хвалявалі, нароўні з таямніцамі свету, у якім яму даводзілася існаваць, загадка мастацтва, прыцягальны і невычарпальны сваёй энергетыкай і магчымасцямі эстэтычных адкрыццяў мастацкі свет. Тыя, хто пэўным чынам асвойваўся ў гэтым мастацкім космасе, хто ў той або іншай ступені быў прыналежным да яго цудадзейных магчымасцей, не маглі не адчуваць узаемазалежнасці паміж светам-універсумам і светам мастацтва, светам, які стварае самога чалавека, і светам, створаным чалавекам. Таму што пры ўсёй сваёй аўтаномнасці мастацкі свет выводзіў стваральніка і спажывальніка артэфактаў да агульных быццёвых і экзістэнцыйных заканамернасцей і ўласцівасцей. Пачуццёва, эмпірычна ўспрымаемыя рэальнасці, духоўныя сферы, *псіхэ* чалавека з усімі яго глыбінямі падсвядомага, свет фантазіі і вымыслу – усё так або інакш перапляталася, сыходзілася, узаемадапаўнялася і адштурхоўвалася ў тым таямнічым і ніколі да канца неспазнавальным свеце, якім з'яўляецца свет мастацтва.

Пры супастаўленні мастацкага свету літаратурнага твора, творчасці асобнага пісьменніка або больш шырэйшай літаратурна-мастацкай агульнасці з пазамастацкай рэчаіснасцю, з тымі рэаліямі аб'ектыўна існуючага або суб'ектыўна ўспрымаемага свету, якія знаходзяцца па-за межамі мастацкага свету, непазбежна ўзнікае пытанне пра спосабы суадносін, узаемадзеяння, уплыву іх адзін на аднаго.

Свет і адносіны да свету могуць выяўляцца ў літаратуры або апасродкавана, праз усю сістэму мастацкіх сродкаў выражэння (што часцей за ўсё і адбываецца, калі разглядаць увесь масіў твораў літаратуры), або непасрэдна – праз матывы, у якіх непасрэдна зафіксаваны спосабы і формы адносін чалавека са светам.

Варта адзначыць, што суадносіны і дачыненні паміж сферай мастацкай свядомасці ў яе самых розных выяўленнях і літаратурным тэкстам / творчасцю таго або іншага аўтара ахопліваюцца цэлым шэрагам тэрміналагічных утварэнняў, да прыкладу такіх як "мастацкі свет", "унутраны свет", "паэтычны свет", "паэтычная рэальнасць", "другая рэальнасць", "мастацкі космас" і г. д. [16, 432]. Некаторыя з іх у большай ступені метафарычныя, некаторыя ў меншай, але сутнасць іх ужывання заключаецца ў тым, што яны выступаюць у якасці

своеасаблівага пераходнага мастка паміж змястоўнымі і фармальнымі бакамі творчага працэсу.

Адным з найбольш распасюджаных у сучасных літаратуразнаўчых працах і сэнсава ёмістым паняццем, якое выражае агульныя ўяўленні чалавека пра свет і, у прыватнасці, тыя ўяўленні, якія паўстаюць перад суб'ектам літаратурнага дыскурсу, з'яўляецца выраз "*карціна свету*".

Даследчыкамі-літаратуразнаўцамі дадзены цэлы шэраг глыбокіх, сутнасных характарыстык-апісанняў гэтага паняцця. Карціна свету – гэта "ўвасобленая ў тэксце сістэма ўяўленняў пра свет, якая склалася ў свядомасці асобы, той або іншай чалавечай супольнасці, нацыі, чалавецтва ў цэлым" (А. Я. Гурэвіч) [15, 184]. У дадзеным выпадку вылучаецца адразу некалькі вызначальных для "карціны свету" момантаў: спецыфічнасць яе рэалізацыі ў прасторы мастацкага дыскурсу, на пісьме; яе дыферэнцыяванасць у залежнасці ад "масавасці" суб'екта, які яе рэпрэзентуе. Істотна падкрэсліць, што ў дачыненні да мастацтва паняцце "карціны свету" валодае іншымі, чым у сваім агульным значэнні, уласцівасцямі. Гэта значыць, у выніку атрымоўваецца, што абедзьве вызначальныя прыкметы аказваюцца ўзаемазвязанымі паміж сабой. Спецыфіка мастацкага светабачання, мастацкай "карціны свету" якраз і залежыць ад звязанасці яе тэкставай афармленасці з суб'ектам мастацкага дыскурсу, з параджальнікам тэксту.

Кожны чалавек валодае пэўнымі ўяўленнямі пра свет. У свядомасці кожнага паўстае ў розных інварыянтах пэўная карціна-вобраз свету. Яна, вядома, карэктуецца ў значнай ступені агульнымі светапоглядными ўяўленнямі, характэрнымі для розных сацыяльных і нацыянальных супольнасцей. Карціну або вобраз свету можна прадставіць у некалькіх асноўных мадыфікацыях – у залежнасці ад таго, якім чынам фарміруецца яе суб'ект-цэнтр. Можна ўмоўна вылучыць карціны свету, якія разгортваюцца / рэалізуюцца ў свядомасці індывідуума, у сферы нацыянальнага менталітэту, у прасторы пэўнай культурна-гістарычнай эпохі.

Калі мы выкарыстоўваем у дачыненні да літаратуры паняцце "мастацкі свет", то звычайна маем на ўвазе ў першую чаргу адлюстраваную / увасобленую ў творы рэальнасць, прадметна канкрэтызаваны свет, які паўстае ў літаратурным дыскурсе ў прастора-часавай увасобленасці. Вядома, гэта абыдзенае, хоць, мабыць, і самае распаўсюджанае ўяўленне пра мастацкі свет. Яно ў найбольшай ступені характэрна для звычайнага чытача, які імкнецца абагульніць мастацкія вобразы пэўнага пісьменніка, вызначыўшы сферу іх

дзейснасці, уявіўшы ў цэласным увасабленні прадметна-змястоўны бок яго творчасці.

Мастацкі свет па сваёй прыродзе двайны, паколькі ён, з аднаго боку, штосьці выражае, рэпрэзентуе, а, з другога, ён паўстае як унутраная эстэтычная самакаштоўнасць.

Само слова *свет* шматзначнае. Яно абазначае як універсум, аб'ектыўныя ўмовы і прыкметы быцця, так і тое асяроддзе, сферу, у якіх існуе чалавек, канкрэтна-гістарычныя ўмовы яго існавання. Рэальнасць, тое, што даецца чалавеку ў яго непасрэдных адчуваннях, гэта, па сутнасці, успрыманне пачуццямі чалавека і яго свядомасцю аднаго з варыянтаў свету, аднаго з мноства – як аб'ектыўна пазнаваемых, так і існуючых ва ўяўленні, віртуальных.

Ва ўяўленнях аўтара пра свет знаходзіць адлюстраванне не толькі яго ўласны жыццёвы і эстэтычны вопыт, але і духоўны, практычны, эстэтычны, мастацкі вопыт пакалення, эпохі, у якую жыве аўтар і ў якую ствараецца твор, або якая ўвасабляецца ў творы як гістарычная дадзенасць; знаходзяць адлюстраванне літаратурна-мастацкія традыцыі, каноны, стэрэатыпы, а таксама той шматпланавы вопыт, які зафіксаваны ў мове, у архетыпах нацыянальнага мастацкага мыслення, ва ўсім, што адносіцца да сферы культуры.

У народнай мове, фразеалогіі, фальклорных творах канцэп *свет* займае асаблівае месца, выкарыстоўваючыся ў самых розных значэннях. Слова *свет* фіксуецца ў народнай мове ў самых розных спалучэннях. Ужыванні гэтыя ў многіх выпадках маюць даволі утылітарнае, набліжанае да практычных мэт, значэнне, яны збліжаюць універсальны сэнс, закладзены ў гэтым слове са сферай паўсядзённага, побытавага. Такіх словазлучэнняў, у большасці сваёй фразеалагічнага характару, у мове сапраўды значная колькасць. Гэта выразы тыпу: *на чым свет стаіць; у белы свет; свет клінам сыйшоўся і г. д.*

У сувязі з пашыранасцю паняцця *свет* у дачыненні да самых розных сфер мастацкага выяўлення (свет аўтара, свет твора, нацыянальны свет і г. д.) існуе неабходнасць выкарыстання побач з ім тэрміна *універсум,* які адсылае да самай агульнай характарыстыкі аналагічнага паняцця.

У задачу нашага даследавання ўваходзіць вызначэнне адметнасці выяўлення ў літаратуры сувязяў / дачыненняў чалавека (у тым ліку і самога аўтара) са светам-універсумам (а таксама і са *светам, які вакол нас*). Умоўна кажучы, гэта свет *вялікі* і свет *малы.*

Паколькі паняцце *свет* у сілу сваёй полісемантычнасці можа выкарыстоўвацца ў розных кантэкстах, то ім даводзіцца абазначаць і

больш лакальныя сферы (такія, як *мастацкі свет, свет мастацкага твора* і г. д.).

У літаратурна-мастацкім працэсе (працэсе рэалізацыі літаратурнага твора, разгортвання дыскурсу) вылучаюцца тры сферы, якія можна назваць словам *свет*. Гэта *свет*, які літаратура адлюстроўвае / увасабляе; *свет*, які літаратуру спараджае; і *свет*, у якім літаратура / літаратурны твор існуе.

Першы: Сюды ўключаецца аб'ект, прадмет літаратурнага дыскурсу, апісання. Тэма, якая можа быць як аб'ектывізаванай, так і ўнутранай, раскрываючай духоўнае жыццё аўтара.

Другі: Таксама можа мець як знешнія, так і ўнутраныя формы. Усё тое, што ўплывае на твор, што ў рэшце рэшт фарміруе яго менавіта такім, а не іншым. У тым ліку і намер паказаць менавіта той або іншы бок рэчаіснасці, увасобіць тую або іншую тэму. І эпоха, і абставіны асабістага жыцця пісьменніка, і яго ўнутранае душэўнае і духоўнае жыццё (а душа і дух – нераз'ядналы).

Трэці: Ён таксама "двуісны". Ён абумоўлены і "няпісанымі" правіламі, і скіраванасцю на пэўную аўдыторыю. Гэты свет абумоўлівае сабой працэс рэпрадукцыі літаратуры, яе ўзнаўленне "з сябе самой", «па свайму вобразу і падабенству».

Усе светы, або іх мадэлі ў свядомасці чалавека, можна ўмоўна падзяліць па іх характару на дзве групы: *экзістэнцыйныя* і *віртуальныя*. Першыя – звязаныя з умовамі выжывання чалавека, асновай яго быцця. Яны ствараюць, па сутнасці, чалавека, даюць яму безліч уражанняў, адчуванняў, ведаў. Другія – таксама ўплываюць на чалавека, і можна сказаць, што таксама яго ствараюць, аднак іншым чынам, больш апасродкавана. Дакладней, яны ствараюць чалавека, фарміруючы яго свядомасць, характар, маральныя і эстэтычныя каштоўнасці, адначасова са стварэннем іх саміх чалавекам. Гэтыя віртуальныя светы, такім чынам, маюць ствральны, крэатыўны характар, яны звязаны ў першую чаргу з мысленнем, пачуццямі чалавека, з мовай.

Межы паміж светам мастацкім і светам рэальным, мабыць, ніколі не могуць быць выразна і адназначна лакалізаванымі. Яны заўсёды зменлівыя, рухомыя. Інакш і не можа быць, паколькі мастацкая дзейнасць чалавека, яго творчыя, крэатыўныя здольнасці выяўляюцца і рэалізоўваюцца ў працэсе экзістэнцыі, авалодвання чалавекам быццёвай прасторай, у працэсе гістарычнага развіцця чалавецтва, станаўлення яго культурнай парадыгмы.

Агульнае паняцце *свет* распаўсюджваецца на тры сферы: свет *прыроды*; свет *пазапрыродны*, створаны чалавекам, і свет духоўны,

інтэлектуальны, псіхічны, свет *свядомасці* чалавека. Першая сфера ахоплівае прыроднае ў яго першаснасці, *нерушнасці*, незакранутасці пераўтваральнымі намаганнямі людской супольнасці. Другая сфера якраз уяўляе сабой вынікі жыццядзейнасці грамадства, гэта сфера ўвасаблення цывілізацыі, культуры. Яна ўключае ўсю разнастайнасць артэфактаў. У гэтай сферы знаходзіць сваё выяўленне ўсё, створанае калі-небудзь чалавекам, усё, што адносіцца і да практычнай, забяспечваючай выжыванне чалавецтва, жыццядзейнасці, і да стваральнай, крэатыўнай дзейнасці. Трэцяя сфера знаходзіцца за межамі рэальнасці, матэрыяльна ўвасобленых дадзенасцей, хоць і цесна з імі паяднана. Гэта сферы свядомасці чалавека, яго псіхікі.

Такім чынам, калі мы гаворым пра свет як пра пэўную *цэласнасць*, гэта не адмяняе факта яго дыферэнцыяванасці, размежаванасці на пэўныя сферы, якія вызначаюцца прынцыпова адрознымі спосабамі ажыццяўлення. Першую і другую сферы падзяляе адзін з асноўных прынцыпаў, які можна абазначыць як выяўленне *натуральнасці-штучнасці*. Мастацтва, якое натхняецца ў вялікай меры прыродным, стыхійным, якое заўсёды звяртала пільную ўвагу на прыроду як на крыніцу жыцця, адносіцца ў гэтым падзеле да сферы культуры, з’яўляецца прадуктам, ствараемым чалавекам.

Менавіта ў гэтай сферы ажыццяўляюцца артэфакты, у пэўным сэнсе матэрыялізуюцца свядомымі творчымі намаганнямі аўтара. Пры гэтым сродкі для ўвасаблення творчых задум бяруцца мастаком і са сферы прыроднага, напрыклад, колеры.

Даследаваннем мастацкага свету займаецца *рэцэптыўная эстэтыка*. В. Ізер вылучае два тыпы чытачоў – *эксплiцытнага* і *імпліцытнага* чытача. Асаблівае значэнне для рэцэпцыўнай эстэтыкі мае імпліцытны чытач, чытач, так бы мовіць, *унутраны, патэнцыяльны, умоўны.* “Імпліцытны чытач” прадстаўляе сабой рэканструкцыю чытацкай ролі ўнутры тэксту” [15, 141]. Такім чынам мастацкія асаблівасці твора існуюць не самі па сабе, а выяўляюцца ў тэксце ў сваёй арыентаванасці на тыя або іншыя ўласцівасці чытацкага ўспрымання. “Закладзены ў структуры тэксту пункт погляду (Blickpunkt), арыентаваны на магчымасці чытача і яго гарызонт, скіраванасць яго бачання. Канцэпцыя “імпліцытнага чытача” праясняе, як ажыццяўляецца працэс “пераносу” (Übertragungsvorgang) уяўленняў пра структуру тэксту ў свядомасць чытача. “Імпліцытны чытач” – прыватная мадэль, што ўваходзіць у мадэль мадэляў, якой з’яўляецца катэгорыя ”мастацкі свет” [15, 141].

Мастацкі свет уяўляе сабой не статычную структуру, гэта дынамічная сістэма. Мастацкі свет можна ахарактарызаваць як

сусвет, што пашыраецца (*расширяющяяся Всесенная*). Ад свядома-неўсвядомленых уяўленняў і комплексаў ідывідуума, асацыятыўна структураваных вобразаў і паняццяў, звязаных з асабістым экзістэнцыйным вопытам і гістарычнай памяццю пакаленняў, да анталагічных катэгорый, архетыпаў.

Карціна свету, вобраз свету, якім ён паўстае ў свядомасці аўтара, у калектыўнай свядомасці пакалення, эпохі і г. д., у прынцыпе не можа быць адэкватным чынам вербалізаваны, не можа быць пераведзены без страт у дыскурс. Вербалізаваны, зафіксаваны на пісьме, вобраз свету ўяўляе сабой спецыфічную мадэль свету.

2. Спецыфіка мастацкага мадэлявання

Спецыфіка адлюстравання ўяўленняў чалавека пра свет у літаратурным дыскурсе знаходзіць сваё выражэнне таксама ў такіх паняццях як *мастацкая / паэтычная мадэль свету, мастацкае мадэляванне*. Паняцце мадэлі і прынцыпы мадэлявання самых разнастайных з'яў сёння вельмі шырока выкарыстоўваюцца ў розных сферах чалавечай дзейнасці, у тым ліку і ў навуковай, і ў практычнай. Пашыраецца выкарыстанне прынцыпаў мадэлявання і на літаратуразнаўчыя даследаванні, у прыватнасці яны актыўна прымяняюцца пры семіятычных даследаваннях літаратурных тэкстаў.

У апошні час паняцце *мадэль* стала даволі часта выкарыстоўвацца ў даследаваннях беларускіх літаратуразнаўцаў. Можна, у прыватнасці, назваць такія працы, як: В. Максімовіч. Узвышэнская мадэль свету (на прыкладзе паэм Ул. Дубоўкі) (Роднае слова. 1992. № 7 – 8); А. Пашкевіч. Увасабленне мадэлі нацыянальнага быцця ў прозе беларускай эміграцыі ХХ ст. (Кантакты і дыялогі. 2002. № 3 / 4) і г. д. Звяртае пры гэтым на сябе ўвагу рознамаштабнасць прымянення паняцця мадэлі, яе "адраснасць".

Пад мастацкім мадэляваннем патрэбна разумець перш за ўсё *глыбіннае* пранікненне уяўленняў пра свет, метафізічных катэгорый, архетыпаў мастацкага мыслення ў структурныя пласты твора, іх суаднесенасць з параметрамі мастацкай формы, спосабамі яе ажыццяўлення.

Мастацкая мадэль свету – гэта найперш структурна-вобразнае ўвасабленне ў творах уяўленняў аўтара пра свет. Пры гэтым аўтар, ствараючы адпаведную мастацкую мадэль свету, выражаючы ў ёй свае ўяўленні, разуменні, адчуванні, і самога сябе ўключае ў гэту мадэль.

Мастацкае мадэляванне – гэта найперш высвятленне таго, якім чынам праламляюцца *асноўныя* характарыстыкі быцця, рэчаіснасці ў мастацкай свядомасці і ў структуры / форме літаратурнага твора. Да такіх асноўных уласцівасцей аднясем дыхатамію *канкрэтнага – агульнага, адзінкавага – множнага, дынамічнага – статычнага, шматмернага – лінейнага, фрагментарнага – цэласнага, абмежаванага – бясконцага і інш.*

Відавочна, што мастацкае мадэляванне можа адбывацца на розных узроўнях. У пэўным сэнсе кожны твор літаратуры прадстае як нейкая агульная мадэль свету, выяўляе ў сабе ўяўленне аўтара пра агульныя прынцыпы светабудовы. Аднак у літаратуры ў самых розных элементах структуры твора знаходзяць выражэнне таксама і асобныя светапоглядныя пласты.

Верх і ніз, статычнае і дынамічнае, адзінства і разнастайнасць, унутранае і знешняе… Мастацкі свет можа будавацца ў адпаведнасці з такім самымі агульнымі катэгорыямі, слушнымі для ўсіх часоў.

Аднак канкрэтнае напаўненне гэтых дыхатамічна размешчаных катэгорый для кожнай мастацкай эпохі сваё, індывідуальна-непаўторнае. Таму правамерна гаварыць і пра мастацкія мадэлі, уласцівыя розным культурна-гістарычным перыядам. Таксама як ёсць падставы і для таго, каб гаварыць пра нацыянальныя мастацкія мадэлі свету.

У мастацкім мадэляванні ў першую чаргу варта адрозніваць моманты праекцыі на мастацка-літаратурны тэкст / мастацкі свет універсальных суадносін, катэгорый, уяўленняў. Агульны характар мадэлі або карціны свету ў іх мастацкай рэалізацыі залежыць якраз ад таго, якія асноватворныя катэгорыі і паняцці свядомасці леглі ў іх аснову. Да дамінантных катэгорый, якія аказваюць надзвычай істотнае ўздзеянне на мастацкую свядомасць, і ад спецыфікі суадносін якіх у канчатковым выніку залежыць характар мастацкай парадыгмы пэўнай літаратурнай эпохі і ўсяго літаратурна-мастацкага працэсу ў цэлым, трэба перш за ўсё аднесці такія антыноміі як *дынамічнае і статычнае, бясконцае і абмежаванае, знешняе і ўнутранае і г. д.*

Ёсць падставы спыніцца ў першую чаргу на разглядзе выяўлення ў мастацкай свядомасці і літаратурным дыскурсе менавіта першай антынамічнай пары: **дынамічнага і статычнага**, прадставіўшы іх у якасці дзвюх найбольш агульных мастацкіх мадэлей свету, што аказалі значны ўплыў на характар сусветнага літаратурнага працэсу ў цэлым, а таксама і на станаўленне і развіццё беларускай літаратуры.

Вядомы рускі эстэтык В. В. Бычкоў, аналізуючы светапогляд і эстэтыку позняга адраджэння (II – III ст. да н. э.), прыводзіць шэраг фундаментальных адрозненняў паміж біблейскай (усходняй) культурай і культурай антычнага свету, канстатуючы пры гэтым і іх судакрананне, узаемадзеянне, што дало ў канчатковым выніку магчымасць для ўзнікнення новай культуры.

Ён бачыць прынцыповае адрозненне гэтых культур перш за ўсё ў сферы мыслення і пазнання. “Грэчаскаму лагічнаму мысленню, як аснове інтэлектуальнага пазнання, – адзначае ён, – супрацьстаяў старазапаветны ірацыяналізм, “псіхалагічнае разуменне” як шлях непасрэднага ведання” [26, 21].

Антычны тып мыслення даследчык вызначае як рацыяналістычны. “Элінскі свет даў культуры тып філосафа, які стаіць над жыццём, звонку сузірае жыццё” [26, 21]. У супрацьлегласць гэтаму біблейскі мудрэц спасцігае свет знутры самога жыцця, знаходзячыся ў яго гушчы. Калі грэчаскі філосаф сам імкнецца прыйсці да пазнання

ісціны, то біблейскаму мудрацу, прароку ісціна даецца ў гатовым выглядзе, як выяўленне божай волі і святла.

В. Бычкоў адзначае: “У грэчаскага мысліцеля на першым месцы стаіць анталогія. Вечны і нязменны макракосм, прырода – вось прадмет пастаянных памкненняў яго розуму” [26, 22]. Чалавек у гэтым свеце толькі адно са звёнаў. У біблейскім свеце чалавек – стварэнне Божае і цар прыроды. Таму шмат увагі надаецца эстэтычным пытанням, псіхалогіі.

Асабліва адрозніваюцца дзве гэтыя культуры па іх адносінах да такіх катэгорый як прастора, час, гісторыя. Для старажытных грэкаў, як адзначае В. Бычкоў, мела большае значэнне прастора, для біблейскіх, усходніх народаў – час. “Грэк разумеў быццё як існаванне ў пэўным месцы космаса – нейкай нязменнай прасторавай структуры. Для старазапаветнага чалавека быццё – гэта ўдзел у жывым патоку падзей, плыні часу…” [26, 23].

У працы В. Бычкова доказна даводзіца, што адрознасць і ўзаемадзеянне светапоглядных прынцыпаў біблейскай і элінскай культур паклалі адбітак на адметнасць усяго далейшага развіцця еўрапейскай культуры да нашага часу ўключна.

У беларускай культуры, у беларускай мастацкай свядомасці, на фарміраванне якіх аказвалі прыкметны ўплыў як антычныя, так і хрысціянскія традыцыі, статычная і дынамічная мадэлі свету ўзаемадзейнічалі паміж сабой самым актыўным чынам, утвараючы своеасаблівае спалучэнне. У літаратурнай творчасці гэта выяўлялася ў самых розных яе аспектах. І ў тым як літаратура рэагавала на патрэбы ў зменах у грамадстве і на самыя разнастайныя рэальныя змены, і ў тым, як літаратура змянялася ці імкнулася змяніцца сама.

Ва ўсе часы гістарычнага развіцця літаратуры вельмі істотную ролю адыгрывала светабачанне чалавека і яго ўплыў на творчасць. Адметнасць літаратуры, яе эстэтычная і філасофская значнасць у многім залежалі ад таго, якім бачаць (якім уяўляюць, як разумеюць і як адчуваюць) свет аўтар твора, яго персанажы. Як гэты свет (у іх разуменні і ўспрыманні) выяўляецца, разгортваецца ў творы, паўстае перад чытачом, які яго рэпрадукуе, успрымае згодна са сваімі ўяўленнямі. Якім чынам аўтар і яго героі ідэнтыфікуюць сябе ў свеце, у якія ўзаемаадносіны з ім уступаюць. На гэтыя і многія іншыя такога кшталту пытанні літаратура заўсёды імкнулася адказаць самім сваім існаваннем, пры дапамозе ўсёй сукупнасці даступных і ўласцівых ёй спецыфічных сродкаў мастацкага выяўлення і выражэння.

Літаратурны твор заўсёды нясе ў сабе адзнакі часу, у які ён быў створаны. Таму што, па сутнасці, час яго і стварае, надае яму

непаўторнае аблічча. Вялікім дасягненнем гісторыка-культурнай школы літаратуразнаўства было адкрыццё ў свой час гістарычнага падыходу пры даследаванні літаратурнага развіцця. У якой бы ступені не выходзіў геніяльны мастак за межы свайго часу, прамаўляючы адначасова да ўсіх пакаленняў, ён усё ж застаецца выразнікам сваёй эпохі.

Аднак вялікі мастак, ды і наогул кожны аўтар, выражае не толькі тое, што акружае яго ў дадзены момант, не толькі тое, што характэрна менавіта для гэтага часу. У любым значным творы знаходзяць сваё выражэнне анталагічныя, быццёвыя катэгорыі, каштоўнасці, уяўленні. Загадкі і таямніцы свету, праблемы прасторы і часу, канечнасці і вечнасці, жыцця і смерці, гармоніі і хаосу, дабра і зла, прыгожага і агіднага заўсёды прыцягвалі да сябе мастакоў. Вядома, яны таксама ў кожным канкрэтным выпадку вырашаліся згодна з ведамі і ўяўленнямі свайго гістарычнага часу.

Літаратурная творчасць уяўляе сабой складанае, шматузроўневае і шматпластовае перапляценне гістарычных і анталагічных уяўленняў і рэалій, катэгорый і вобразаў. Суб’ектыўны характар мастацкай творчасці абумоўлівае выражэнне ў літаратурным творы любых аб’ектыўных дадзенасцей у пераасэнсаваным, трансфармаваным выглядзе.

Свет як універсум, як усеагульная цэласнасць пэўным чынам выражаецца ў канкрэтным літаратурным творы. Асобныя моманты і характарыстыкі свету-універсуму і свету мастацкага твора ў элімінаваным ад суб’ектыўна-пачуццёвага іх успрымання выглядзе могуць быць супастаўвімы паміж сабой. Гэта ў першую чаргу можа датычыцца такіх уласцівасцей, як *цэласнасць, дыскрэтнасць, працягласць, абмежаванасць, пачатак, завершанасць, суадноснасць, сістэмнасць* і г. д.

Істотнасць светапогляду (аўтара, персанажа, рэцыпіента) ў літаратуры з’яўляецца бясспрэчнай і можа ўспрымацца як аксіёма. Значна складаней справа з высвятленнем таго, якім чынам ён выяўляецца ў творы, у якім выглядзе, як суадносіцца з іншымі змястоўнымі і фармальнымі аспектамі літаратурнага твора.

Можна вылучыць дзве асноўныя тэндэнцыі, якія ў той або іншай меры выяўляюцца ў літаратуразнаўчых даследаваннях, узаемадзеянне і супрацьдзеянне якіх, па сутнасці, вызначае характар адносін да праблемы “мастацтва – рэчаіснасць”.

Іх спецыфіка заключаецца ў тым, з якіх пазіцый разглядаецца літаратурны твор як асноўная адзінка літаратурна-мастацкага

працэсу, якім чынам ён звязваецца (або не звязваецца, дыстанцыруецца) з пазамастацкімі з’явамі.

Сутнасць разыджання ў гэтых падыходах можна сфармуляваць наступным чынам: літаратурны твор у адным выпадку разглядаецца як *спараджэнне* самых разнастайных уплываў, фактараў і абставін,, а ў другім – як цалкам самастойная, засяроджаная сама ў сабе, незалежная ад вонкавых уздзеянняў сістэма, як герметычны, непранікальны свет, па-за межамі якога аказваецца нават аўтар.

Менавіта гэтая праблема – раскрытасці мастацтва свету або яго герметызму – з’яўляецца вельмі істотнай пры даследаванні спецыфікі мастацкага светабачання. Менавіта яна і спалучае мастацкае светабачанне з мастацкай самарэфлексіяй, з асэнсаваннем мастацтвам сваёй прыроды, сутнасці і прызначэння.

Пачынаючы з самага аддаленага часу, з эпохі Антычнасці, калі ў межах філасофскай парадыгмы праяўляюцца першыя подступы да вылучэння літаратуразнаўчых праблем, пытанні сувязі і тыпу ўзаемаадносін мастацтва і рэчаіснасці былі аднымі з важнейшых.

Аналіз літаратурнай творчасці з боку гісторычнага развіцця, уплыву на яе *гісторыі*, таксама як аналіз уздзеяння на літаратурную творчасць *псіхалагічных* фактараў, не адмаўляе аналізу літаратурнага твора ў пэўнай адстароненасці ад вышэйзгаданых фактараў.

Індуктыўны аналіз літаратурнай творчасці не адмаўляе, а падмацоўваецца, узаемадапаўняецца дэдуктыўным аналізам.

Ю. Лотман падкрэсліваў у сваіх працах дыялектычны характар узаемадзеяння гэтых двух навукова-метадалагічных падыходаў пры даследаванні феномена культуры. “Гістарычнае вывучэнне культуры – вывучэнне яе лёсаў, эвалюцыі, узнікнення класавых культур у грамадстве, падзеленым на класы, прыцягвала многіх даследчыкаў. Значна менш зроблена, – як меркаваў вучоны-сіміётык, – для лагічнага, дэдуктыўнага вызначэння сутнасці з’явы культуры як пэўнай канстантнай структуры, *без якой існаванне чалавецтва, мабыць, немагчыма* [17, 392; курсіў мой – Я. Г.)].

Для вызначэння прыроды гэтай «канстантнай стуктуры», яе арганізацыі, на думку Лотмана, «пэўную дапамогу можа аказаць разгляд культуры як семіятычнай з'явы» [17, 392]. Лотман разглядае сувязь гістарычнай своеасаблівасці літаратурнага развіцця з яго антаталагічнай прыродай пад вуглом гледжання суадносін і дыялектычнага ўзаемадзеяння індукцыйна-рэдыкцыйных працэсаў. Вучоны з асаблівым націскам падкрэслівае, што “як лагічны падыход наогул, семіятычнае вывучэнне не адмаўляе гістарычнага – яно ідзе з ім поруч, абапіраючыся на яго дадзеныя і, у сваю чаргу, прakладвае

яму дарогу” [17, 392]. Разам з тым цеснае ўзаемадзеянне індукцыйнага і рэдукцыйнага падыходаў не пазбаўляе магчымасці ў працэсе мадэлявання даследчай парадыгмы грунтавання на якім-небудзь адным метадзе. Іншымі словамі кажучы, магчыма як бы вынясенне за дужкі гістарычна-працэсуальнага ўздзеяння на літаратурны твор.

Падыход да пэўнай з’явы як да сістэмы прадугледжвае не толькі аналіз яе “ўнутраных” асаблівасцей і заканамернасцей, але і вызначэнне яе суадносін з іншымі сістэмамі.

Калі ў літаратурным дыскурсе вылучаюцца (вядома, у пэўным сэнсе ўмоўна) такія парадыгмы як лагічна-рацыянальная, эмацыянальная, вобразна-прадметная, то гаворка ідзе не толькі пра канстатацыю іх размежаванасці як асобных сістэм, непадобнасці паміж сабой. Яны, як сістэмы, і могуць функцыянаваць толькі ва ўзаемадзеянні з іншымі, не падобнымі да сябе. Задача даследчыка заключаецца ў тым, каб вызначыць моманты і пункты іх судакранання, паспрабаваць выявіць, як яны “гавораць” паміж сабой, як “разумеюць” адна адну. Удакладніць, якім чынам праз *пераклад* з мовы адной сістэмы на мову другой адбываецца *прачытанне* адной сістэмай другой сістэмы.

Даследаванне асаблівасцей самаўсведамлення літаратурай сваёй прыроды не можа не суадносіцца ў пэўнай ступені з вывучэннем тыпалагічных сувязей па лініі *літаратура – іншыя віды мастацтва.*

Літаратура (літаратурны твор) уваходзіць / судакранаецца з рознымі сістэмамі: культура, мова, соцыум, гісторыя. У XX стагоддзі інтэлектуальныя магчымасці чалавека ўсё больш шматстайней праяўляюцца ў галіне мастацкай творчасці, а навуковая дзейнасць, у сваю чаргу, спазнае на сабе ўплыў паэтычнага мыслення, эмацыянальна-вобразнага ўздзеяння. Р. Барт адзначаў, што “ўжо зараз разбураюцца перагародкі калі і не паміж мастакамі і вучонымі, дык паміж інтэлектуаламі і мастакамі; сапраўды, гэтыя два глыбока ўкаранелыя міфы сёння хоць і не адыходзяць, але змяшчаюцца. З аднаго боку, частка пісьменнікаў, кінематаграфістаў, жывапісцаў інтэлектуалізуецца, на веды больш не накладаецца эстэтычнае табу. З другога боку (адпаведна) і гуманітарныя навукі патрохі развітваюцца са сваёй прыхільнасцю да пазітывізму, структуралізм, фрэйдызм, нават марксізм *трымаюцца* не столькі на “доказнасці” прыватных момантаў, колькі на ўнутраным адзінстве сістэмы; робяцца спробы стварыць навуку, якая сама уключалася б у склад свайго аб’екта, а ў працэсе такой бясконцай “рэфлексіўнасці” якраз і ўзнікае мастацтва” [65, 295].

Пры аналізе праблемы суадносін светапогляду і мастацкага дыскурсу ўзнікае настойлівая патрэба ў звароце да міждысцыплінарных даследаванняў, выкарыстанні дадзеных філасофіі, псіхалогіі, эстэтыкі, культуралогіі, семіялогіі, структуралізму і інш.

Мастацтва, у тым ліку і літаратурная творчасць, блізка суадносіцца з філасофскімі, светапогляднымі канцэпцыямі свайго часу, мадэлямі свету, уяўленнямі пра час і прастору і г. д.

Сінкрэтычнае народнае мастацтва ўключала ў сябе міфалагічныя ўяўленні. Сучаснае мастацтва суадносіцца з тымі або іншымі філасофскімі і эстэтычнымі напрамкамі і плынямі.

Аднак патрэбна ўлічваць таксама і своеасаблівы “светапоглядны сінкрэтызм” (або сінтэтызм, плюралістычнасць) сучаснага мастацтва, у якім могуць актуалізавацца самыя розныя, у тым ліку і архаічныя светапоглядныя мадэлі.

3. Узаемасувязь паміж тэкстам і пазатэкстам

Любыя азначэнні сувязей мастацтва і рэальнасці, мастацтва і свядомасці (адпаведныя розным тэорыям), выражаемыя паняццямі *адлюстраванне, праламленне, увасабленне, выяўленне і г. д.,* не могуць перадаць усю паўнату і шматскладанасць абумоўленых гэтымі сувязямі працэсаў. Не ў дастатковай ступені ўлічваецца пры гэтым ***супраціўленне матэрыялу***, дыялектычнае супрацьстаянне, напружанасць паміж мастацкай сістэмай і тым, што выходзіць за яе межы, але што якраз дае магчымасць гэтай сістэме ажыццявіцца.

Літаратура XX стагоддзя развівалася, на думку даследчыкаў, пад знакам пераадолення супярэчнасці паміж “шматмернасцю свядомасці” і “лінейнасцю маўлення” (*речи*). Пры гэтым, вядома, трэба ўлічваць, што цалкам перадоленымі, *элімінаванымі* гэтыя базавыя ўласцівасці быць не могуць.

Залежнасць мастацтва, у тым ліку літаратуры, ад жыцця, ад рэчаіснасці наогул ніколі і не падвяргалася сумненню. Спрэчкі ў асноўным вяліся наконт *ступені* гэтай залежнасці, а таксама наконт сілы ўздзеяння мастацтва на рэальнасць, эфектыўнасці гэтага ўплыву. Адно з самых вострых пытанняў у рэчышчы падобных дыскусій фармулявалася наступным чынам: ці можа мастацтва змяніць (палепшыць, удасканаліць) свет? На гэтае пытанне адказы, вядома, былі самыя розныя, у дыяпазоне ад сцвярджальных да рэзка адмоўных. Узмоцненай верай у здольнасць мастацтва ўплываць на жыццё чалавека, на яго свядомасць, характар, грамадскую пазіцыю, маральны воблік, духоўныя каштоўнасці вызначаліся асобныя культурна-гістарычныя эпохі. У прыватнасці, для савецкага мастацтва, якое ў асноўным не выходзіла за межы метаду сацыялістычнага рэалізму, узаемасувязь з рэчаіснасцю, соцыумам уяўлялася відавочнай і несумненнай. Аднолькава істотнымі былі і сведчанні генетычнай звязанасці мастацкай творчасці з аб’ектыўнай рэальнасцю, яе абумоўленасць жыццёвай практыкай, і яе пераўтваральныя функцыі, інтэнцыі, скіраваныя на актыўнае ўмяшанне ў жыццё. Сувязь мастацтва і рэчаіснасці ўяўлялася, такім чынам, двухбаковай і жорстка прадвызначанай. Мастацтва вынікала з жыцця, з яго глыбінь, з жыццёвых супярэчнасцей і калізій, і яно ж з’яўлялася адным з прыкметных фактараў, што вызначалі характар гэтага жыцця, грамадскія настроі, ментальнасць.

Варта адзначыць, што падобная мадэль узаемаадносін мастацтва і рэчаіснасці з’яўлялася толькі адной з магчымых і аспрэчвалася іншымі тэорыямі, у прыватнасці тэорыяй “чыстага мастацтва”,

“мастацтва дзеля мастацтва”. У XX стагоддзі асабліва актыўна пачалі заяўляць аб сабе тэндэнцыі да *аўтанамізацыі* мастацтва, сцверджання правоў яго суверэннасці, аж да абвяшчэння яго поўнага герметызму, адасобленасці ад усялякіх праяў свету, вонкавага мастацкаму.

Развіццё беларускай літаратуры XX стагоддзя ў цэлым адбывалася пад знакам ідэй аб цеснай, узаемнай і плённай сувязі мастацкага свету з пазамастацкім. Даволі жорстка крытыкаваліся і не прымаліся тэорыі, адрозныя ад такой канцэпцыі.

Разам з тым, і беларускія пісьменнікі з цягам часу ў пэўнай ступені пазбаўляліся ілюзій усемагутнасці мастацтва, уяўленняў аб яго здольнасці кардынальным чынам уплываць на ход гістарычнага развіцця. Змена ўяўленняў аб магчымасцях і межах мастацтва адбываецца не толькі ў ходзе літаратурнага працэсу, чаргавання і ўзаемадзеяння розных літаратурна-мастацкіх стыляў, напрамкаў і школ, яна таксама можа выяўляцца на працягу творчага развіцця асобнага аўтара, па меры таго, як пашыраюцца яго творчыя далягляды, павялічваецца асабісты жыццёвы і мастацкі вопыт. Несумненна, што і ўяўленні аб свеце, і ўяўленні аб мастацтве, а таксама суадносіны гэтых уяўленняў залежаць таксама і ад узроставых адзнак чалавека, у розныя перыяды яго жыцця – на яго світанку і напрыканцы – яны могуць значна адрозніваецца паміж сабою.

І ўсё-такі трэба прызнаць, што новая беларуская літаратура, пачынаючы марудна і пакутліва фармавацца на працягу XIX стагоддзя і дасягнуўшы незвычайнага росквіту ў стагоддзі дваццатым, у сваім нялёгкім шляху якраз падрымлівалася ідэяй цудадзейнай моцы і незвычайных магчымасцей мастацкага слова, верай у яго надзвычайныя мэты і прызначэнне.

Янка Купала суадносіў мастацтва з магутнай сілай, якая ў стане ўзварушыць свет, абудзіць дрэмлючы народны патэнцыял да актыўнай творчасці, да жыццетварэння. У вершы з характэрнай назвай “Песня і сіла”, напісаным у канцы 1900-х гадоў, класік беларускай літаратуры ставіў побач літаратурную творчасць, якая ў яго творах часцей за ўсё ўвасаблялася ў сімвалічным вобразе *песні*, і духаўздымную энергетыку народнага адраджэння – *сілу*. Гэтыя два пачаткі – творча-мастацкі і творча-грамадскі – былі ў стане, на думку паэта, прынесці адчувальныя вынікі менавіта ў сваім суладным узаемадзеянні.

Дайце разгону, прастору
Дрэмлючым песням і сілам, –
Дрогне запор наймацнейшы,
Мы ўскалыхнём і магілай. [1, 238]

Несумненным фактам, які не патрабуе спецыяльных агаворак, з’яўляецца надзвычай цесная, прадуктыўная сувязь беларускай літаратуры з жыццём, з рэальнымі праблемамі чалавека, соцыума, народа. У гэтым якраз адметнасць аблічча і гістарычнага развіцця нашай літаратуры, якая вырастала менавіта з надзённых патрэб грамадства, выражала сабой эстэтычна асэнсаваныя народныя надзеі і мары, спрадвечныя маральныя вартасці і духоўныя ідэалы.

Сама тутэйшая зямля, само жыццё нараджаюць паэзію – такая канцэптуальная метафара шырока распаўсюджана ў творах беларускай літаратуры, з’яўляючыся, па сутнасці, сутнасным выражэннем мастацкай самарэфлексіі, адметнасці беларускага мастацкага светапогляду.

На першаснасці жыццёвага досведу, на істотнасці яго ўплыву на генезіс літаратурнай традыцыі акцэнтуе ў многіх сваіх творах увагу Я. Купала. У вершы “Мая навука”, наракаючы на тое, што яму “мудрасці кніжнай не даў Бог пазнаці”, лірычны герой знаходзіць суцяшэнне ў тым, што замест *кніжнай* навукі яго вучылі прасторы беларускіх палёў (“Усходы палеткаў і гоманы ў сёлах / Навуку сваю мне прыносілі ў дар”) [4, 67]. Жыццёвая практыка абумоўлівае ў дадзеным выпадку не толькі сферу грамадскіх адносін, светапоглядныя і маральныя арыенціры, яна актыўна пранікае і ў эстэтычную сферу, вызначае ў многім характар паэтыкі, стылёвую адметнасць. Школа жыцця адначасова становіцца школай мастацкага майстэрства, мастацкая гармонія паўяраецца гармоніяй светаўладкавання, гармоніяй, існуючай у прыродзе.

Бурлівая рэчка і млын гутарлівы
Адмерным, раскоцістым плюскатам вод
Складалі мне рытму мастацкія звівы,
Парадквалі складаў раскоцісты ход.

Цяністыя бітага шляху прысады
І ў вырай лятучыя гусяў шнуры
Гармонію ўводзілі ў песельным складу,
Сачылі нязгоднай зваротак ігры.

Зялёнае поле рунеючым збожжам,
Цвітучая ў сонечны цвет сенажаць
Мне песню квяцілі узорам прыгожым,
Вучылі, як словы ў вянок завіваць. [4, 68]

Важную ролю ў асэнсаванні суадносін мастацкага свету і таго, што выходзіць за яго межы, мае вызначэнне дачыненняў паміж

літаратурным тэкстам і пазатэкставай рэальнасцю. Сучасныя філасофскія, культуралагічныя, структурна-семіятычныя даследаванні распаўсюджваюць паняцце *тэксту* на з'явы рэчаіснасці як суб'ектыўнага, так і аб'ектыўнага характару. Усё, што мае гнасеалагічнае значэнне, што можа быць успрынята і ўсвядомлена чалавекам, "прачытана" ім, г. зн. па-свойму інтэрпрэтавана, можа быць названа своеасаблівым тэкстам.

Як адзначаюць аўтары кнігі "Тэкст як з'ява культуры", у сучасных умовах "само паняцце тэксту пашырылася да межаў культуры, і аказалася магчымым і неабходным чытаць не толькі кнігі і світкі, але і карціны, кінафільмы, рытуалы і лад жыцця. Аказалася, усё, што мы можам разумець, г. зн. усё, што нясе на сабе пячатку чалавечай думкі, – своеасаблівыя тэксты. Пры гэтым, калі мы хочам сур'ёзна зразумець слоўны тэкст, мы павінны ўбачыць яго як праяву, адлюстраванне ўсёй культуры яго стваральніка" [19, 3].

Трэба адзначыць, што літаратары, магчыма, не да канца ўсведамляючы гэта на тэарэтычным узроўні, на практыцы даўно ўжо звязвалі, ставілі побач слоўныя тэксты і тэксты рэчаіснасці. На такім супастаўленні разгортваецца сюжэт думкі ў эсэ У. Караткевіча "Балады каменя" (1965). Твор пачынаецца з расказу аўтара аб тым, што на яго пісьмовым стале "замест прэс-пап'е ляжыць старажытная цагліна, падобная на скамянелы хлеб" [20, 141]. Менавіта яна, "гэты ўламак" (чагосьці большага, нейкай цэласнасці), спявае апавядальніку "нешта ледзь чутнае і няўлоўнае" [20, 141].

У творы У. Караткевіча паслядоўна вытрымліваецца паралель: *архітэктура – літаратура, дойлідства – слоўнае мастацтва.* Тое, што захавалася ад колішняга збудавання, уяўляе сабой толькі напамін аб мінулай красе і веліччы, "толькі цень, лісток са ссечанага дрэва, пялёстак кветкі, засушаны на памяць" [20, 141]. Гэта толькі асобнае слова ў тым тэксце, якім з'яўляўся ўвесь будынак як твор майстэрства будаўнікоў і дойлідаў. Аднак вялікае заўсёды пачынаецца з малога. Як у дойлідстве з асобных камянёў, цаглінак, так і ў літаратурнай творчасці, усё калісьці пачыналася з асобных слоў, здольнасці іх скласці разам, каб штосьці імі выказаць, нават з гукаў. "Рытмічныя выгукі радасці або гневу – і некалькі камянёў, нагрувашчаных у рад, каб прыкрыцца ад ветру. Спроба надаць рытму два-тры словы – і нашы "рытуальныя" каменні, размешчаныя па кругу. Прымітыўныя абрадавыя песні – і вострыя піраміды камянёў на праславянскім могільніку ля бяздоннага возера, што пад Слонімам. Маленні Сонцу і Перуну – і мянгіры з далменамі.

Спачатку – словы, спачатку – некалькі камянёў. Паселішчы – гэта ўжо балада” [20, 141].

Ад простага да складанага – такі шлях развіцця любой з’явы, у тым ліку і эстэтычнага аб’екта, якім з’яўляецца і твор архітэктуры, і твор літаратуры. “Каменная песня”, г. зн. увасобленая ў матэрыяле творчасць, з цягам часу “рабілася ўсё больш і больш складанай”, “уздымалася ў неба вышэй і вышэй” [20, 143]. У. Караткевіч параўноўвае Каложскую царкву з казаннямі Кірылы Тураўскага – гэтак сама як у тканку казанняў уваходзілі “язычаскія гімны вясне”, так і старажытны дойлід “перамяжаў тоўстыя пласты цамянкі ружовымі і жаўтаватымі, танюткімі, як скрылёк, цаглінамі, упрыгожваў сцены зялёнымі маёлікавымі плітамі, што адлівалі ружовым, аранжавым і сінім, як пяро качкі, як вясёлка” [20, 143]. У абарончых Маламажэйкаўскай і Сынкавіцкай цэрквах, на думку аўтара, “цепліцца песня і светлы дух чалавечы. Узносіцца готыка, нібы агонь, у неба. І гэта палёт думкі, што пачынае абуджацца, гэта перадпачатак рэнесансу, гэта вершаваны ўступ Скарыны да кнігі “Іудзіф” [20, 144].

Бачыць загадку і таямніцу, схаваны ад сучаснага рэцыпіента сэнс у апрацаваным чалавекам камені, было трывалай традыцыяй рамантызму, уплыў якога на У. Караткевіча з’яўляецца несумненным. Так, напрыклад, В. Гюго пры апісанні вострава Гернсей у рамане "Працаўнікі мора" згадвае аб “панурай кельцкай загадцы, увасобленай у розныя формы: менгіры, пельваны, доўгія камяні, камяні чароўныя, хісткія камяні, звонкія камяні, каменныя галерэі, кромлехі, дальмены” [21, 9].

Метафарычны вобраз чытання прыроды як своеасаблівай кнігі з'яўляецца адным з самых распаўсюджаных не толькі ў творах пісьменнікаў, але і ў філасофскіх працах. Па сведчанні даследчыкаў, гэты вобраз, вядомы са старажытнасці, «фігуруе ў працах Ф. Бэкана, Галілея, Р. Бойля і іншых мысліцеляў Новага часу, да гэтай метафары звяртаецца часам і сучасная філасофія» [3, 5]. Гэта метафара, як лічаць вучоныя, аказвае нават пэўнае ўздзеянне на працэс навуковага пазнання: «метафара Кнігі прыроды аказалася не толькі метафарай, але і важнай пазнаваўчай мадэллю для прыродазнаўства, для фарміравання прыродазнаўчых тэорый» [22, 56].

Беларуская літаратура таксама звярталася да метафарычнага асэнсавання прыроды як кнігі, прызначанай для ўважлівага прачытання. Адзін з найбольш вядомых прыкладаў – роздум Лабановіча ў «На ростанях» Я. Коласа над пазнаннем прыроды і жыцця.

У 1964 годзе М. Танк напісаў верш «Перапіска з зямлёй», які быў уключаны ў аднайменны зборнік. У гэтым вершы М. Танк выказвае, па

сутнасці, ідэю, блізкую постструктуралісцкім і постмадэрнісцкім канцыпцыям – аб тым, што тэкстам можа з'яўляцца любы аб'ект рэальнага і віртуальнага светаў, што тэкст – гэта не абавязкова толькі пісьмовы дыскурс. Побач з лірычнымі вершамі, гімнамі, маніфестамі – усім тым, што фіксуецца ў пісьмовай мове, – аўтар свае пасланні зямлі і свету афармляе ў іншай дыскурсіўнай форме:

Пісаў я смыкамі ўсіх скрыпак,
Якія смяюцца і плачуць;
Пісаў спіцамі дрогкіх калёс,
Якарамі і мачтамі караблёў,
Штыком і
сапёрнай лапатай;
Пісаў кубкамі, з якіх п'юць
За здароўе і вечную памяць [49, 140.

Аўтар не прымяншае сваіх уласных пасланняў, таму што яны – яго жыццё, сведчанне гэтага пражытага жыцця. Аднак жа ён разумее і іх сапраўдны маштаб. Самы істотны тэкст – гэта ўсё-такі той, які выражае сутнасць самога быцця. Тое, на чым усё трымаецца. Што з'яўляецца асновай для паяднання, далучэння індывідуальнага, суб'ектыўнага да усеагульнага, анталагічнага, быццёвага.

Адказ на свае пасланні аўтар атрымаў пакуль што толькі на ліст

Напісаны плугам.
Вось ён.
Парэжце на скібы яго.
Частуйцеся.
Ешце [49, 140].

Як зразумець у дадзеным выпадку гэтае акцэнтаванне на рэальным, рэчыўным, практычным? Ці гэта наогул ігнараванне якой-небудзь ролі мастацтва ў жыцці чалавека? Хвала выключна рэальнаму, аб'ектыўнаму, што можна рэальна адчуць і што прыносіць адчувальную практычную карысць? Адасабленне эстэтычнага і прагматычнага?

Паэт не дае гатовых адказаў. Ён толькі завастрае думку, сцвярджае факты. Дыялог мастацтва і рэчаіснасці складаны. Яго немагчыма змясціць у якой-небудзь адной формуле.

М. Арочка так характарызуе светапогляд М. Танка: "Найбольш каштоўнае для паэта – перашароднасць рэчаў, іх жыццядайнасць, як "глыток вады", што сімвалізуе спаталенне духоўнай смагі" [50, 343].

Самыя простыя рэчы і з'явы – аснова жыцця, аснова і грунт усяго існага на свеце. У іх – найвышэйшы сэнс і паэзія. М. Танк на працягу ўсяго свайго творчага жыцця быў верны гэтай канцэпцыі, гэтай ісціне.

Само жыццё ўсё ж такі большая паэзія, чым паэзія ў сапраўдным значэнні гэтага слова. Таму што ў ім больш непасрэднасці і натуральнасці. Мастацтва ўсё ж такі звязана больш з гульнёй, са штучнасцю, робленасцю, умоўнасцю. Задача паэзіі, на думку М. Танка, найперш убачыць гэтую паэзію жыцця, яе натуральнасць і непадманнасць.

У жыцці чалавека і грамадства багата штучнага, і нават фальшывага. Драбната, мітусня і мудрагельства шкодзяць жыццю чалавека, выяўленню яго сапраўднай сутнасці, яго лепшых якасцей. Мастацтва, паэзія таксама могуць здрабніцца, калі не будуць вучыцца глыбіннаму, сутнаснаму і сапраўднаму ў жыцця. Аб гэтым верш М. Танк “Пасля розных паэм і вершаў…” (1965):

Пасля розных паэм і вершаў
Мудрагелістых і наймаднейшых,
Пра якія з усіх званіцаў
Вечна звон з фіміямам дыміцца;
Пасля запляснявелых цытатаў
З дапатопных кантычак, трактатаў –
Так прыемна чытаць на прыволлі.
На заснежаным іскрыстым полі
Верш, адціснуты лапай куніцы,
Шарака,
гарнастая,
лісіцы
Ці напісаны каля стайні
Кіпцюрамі вароны звычайнай [49, 151].

Мабыць, гэта ўсё-такі не адмаўленне наогул мастацтва як такога, паэзіі, навукі, не заклік да апрашчэння, вяртання ў прыроду. Тут думка ляжыць глыбей. Кніжная, пісьмовая культура чалавецтва, на думку М. Танка, павінна ўлічваць першаснасць і першазданнасць жыцця чалавека ў яго асноўных праявах, павінна навучыцца чытаць вялікую кнігу прыроды.

Прырода – гэта, такім чынам, своеасаблівая творчая майстэрня мастака. Адчуванні рытмічнай шматстайнасці, гарманічнай упарадкаванасці, пачуццё прыгожага з’яўляюцца *прыроджанымі* яго якасцямі.

Ад самага пачатку, з трыццатых гадоў, паэтычны талент Максіма Танка фармаваўся як талент універсальнага характару, які можа ўмяшчаць у сабе самыя разнародныя дыскурсы, выражаць не толькі ўласную індывідуальнасць, але і памкненні і надзеі свайго пакалення, людской супольнасці, народа ў цэлым. У гэтым малады паэт наследаваў і плённа развіваў традыцыі сваіх папярэднікаў – у першую чаргу класікаў роднай літаратуры Купалы, Коласа, Багдановіча. Гэта яны

валодалі такой здольнасцю – спалучаць у сваёй творчасці ўласны погляд на жыццё з народным светаадчуваннем, духоўны свет беларуса асвятляць сваім творчым гарэннем.

Апрача ўключанасці ў нацыянальную мастацкую традыцыю спрыяльным фактарам была і сама прырода мастацкага дару паэта, яго ўменне пранікаць у шматстайнасць жыцця, адчуваць яго паўнату і шматгалоссе.

Максім Танк належыць да такога тыпу мастакоў, у творчасці якіх з аднолькава магутнай сілай праяўляюцца і суб'ектыўна-творчы патэнцыял, і аб'ектыўна-выяўленчыя магчымасці.

Лірычны герой Максіма Танка такі ж шматаблічны, шматмерны, здольны да зменаў, пераўтварэнняў, як і ў цэлым творчасць паэта. Самая адметная яго рыса заключаецца ў тым, што ён, захоўваючы непасрэднасць і шарм асабовасці, набывае пры гэтым родавыя прыкметы. Менавіта такое спалучэнне дае паэту магчымасць духоўнага судакранання з бязліччу жыццёвых праяў, дапамагае рэалізацыі праекта пабудовы грандыёзнага мастацкага свету універсальнага характару, які пры іншых умовах узвесці з такім размахам было б не пад сілу.

У паэзіі Максіма Танка няма выразна акрэсленай і непраходнай мяжы паміж "я" паэта і воблікам (дакладней, шматаблічнасцю) яго лірычнага героя. Таму што і сам паэт і яго лірычны герой заўсёды ў самай найвышэйшай ступені настроены на судакрананне не толькі са шматстайнасцю рэчаіснасці, але і са светам незвычайным, казачным, фантастычным. Мяжа паміж рэальнасцю і ўмоўнасцю настолькі лёгка пераадольная, як і мяжа паміж светам паэта і светам яго лірычнага героя.

Таму адной з самых характэрных дамінант мастацкага свету Танка варта назваць яго *дынамізм*, гатоўнасць да заўсёдных пераўтварэнняў, трансфармацый, змен прастора-часавых каардынат, ролевых функцый і воблікаў.

Даследчыкамі творчасці Танка даўно ўжо звернута ўвага на асаблівую прыхільнасць паэта да вобраза *дарогі*. Так, В. Рагойшам адзначаецца канцэптуальны характар гэтага вобраза, сувязь з творчай індывідуальнасцю паэта, яго асабовымі якасцямі. "Вобраз дарогі, - піша ён, - як ніякі іншы, стасуецца мабільнай, рухомай натуры Максіма Танка… " [86, 76].

Матывы *дарогі, шляху, вандраванняў* успрымаюцца ў кантэксце ўсёй творчасці Танка як ключавыя вобразы, праз якія выражаецца імкненне паэта да быццёвай паўнаты, да мастацкага асваення жыцця ў бязлічы яго праяў. Менавіта ў дарозе, у пастаянным руху адбываецца перасячэнне жыццёва-рэальнага з умоўна-мастацкім, судакрананне і

ўзаемадзеянне дзвюх сфер або стыхій: жыцця і паэзіі, экзістэнцыі і крэацыі. І самую *дарогу* ў паэзіі Танка трэба разумець у большасці выпадкаў як своеасаблівую метафару, сімвалічны вобраз знітаванасці аўтарскага пачатку з усім існым, бясконцага перацякання канкрэтна-гістарычнага ў анталагічнае, быццёвага ў асабовае і г. д.
Вобраз дарогі з'яўляецца пэўным кодам, прызначаным для раскрыцця прыроды танкаўскага універсалізму. Гэты вобраз, прасякаючы сабой мастацкі хранатоп, выступае ў розных мадыфікацыях – ад "каляін этапным дарог", г. зн. апрадмечанай сацыяльнай сферы, да ўмоўнага абазначэння спосабаў разгортвання быццёвых парадыгм за мяжой экзістэнцыі чалавека, "за перавалам крутым". Істотнае значэнне ў гэтым "шматдарожжы", што спалучае экзістэнцыйнае і быццёвае, мае метафара шляху, які ўвасабляе спосаб творчай самарэалізацыі чалавека, стваральніка мастацкіх каштоўнасцей.

Любы *шлях* у мастацкай канцэпцыі Максіма Танка – гэта шлях да творчасці, да раскрыцця сябе праз свет і свету ў сабе. Таму з такой лёгкасцю і нязмушанасцю аўтарскае і індывідуальнае спалучаюцца на гэтым шляху з калектыўным і родавым, і становіцца ў прынцыпе неістотным, хто ў дадзеным канкрэтным выпадку ў большай ступені выражае "сваё", толькі яму ўласцівае: аўтар або яго герой.

Дай мне, ранак, свае песні,
Пераразвоны жаўруковы,
Калі я іду дарогай
Праз палі, лугі, дубровы [87, 40].

Голас аўтара і голас лірычнага героя аб'ядноўвае тут адзінае пачуццё супрычаснасці свету, імкненне да яго паэтычнага адкрыцця, якое выражаецца ў адзінстве ўзрушанай і ўзвышанай інтанацыі.

Тэма кахання, якая ў паэзіі Максіма Танка ўздымаецца да экзістэнцыйнага асэнсавання з дапамогай глабальнай метафарычнасці, таксама збліжае свет паэта і героя, часта нават да іх поўнай неразʼемнасці.

Ёсць у Максіма Танка верш "Гарачыня" (1973). У ім быццёвая згушчанасць, шчыльнасць і пачуццёвая ёмістасць рэалій праецыруюцца на духоўны свет стваральніка дыскурсу, як бы перакульваюцца ў яго, накшталт зняможанай спёкай дарогі, што "ў возера ныраe". Пра якую ж *гарачыню* ідзе гаворка ў вершы? Пра тую рэальную, адносную да матэрыяльнага свету, якая змушае траву на сенажаці "млець", ад якой "у дзюбах птушак смягнуць песні"? Ці пра іншую, у большай ступені прыналежную ўнутранаму свету чалавека, тую, якую можна атаясаміць з духоўнай прагай? Рэальнае як быццам заяўляе тут аб сабе паўнаўладна: студня; ля яе тая, што, мабыць,

набірае ваду; герой з яго зваротам “дай мне напіцца... ” Аднак працяг фразы, ператвараючыся ў метафару, у якой аўтарскае і ролевае нераздзельны, прыводзіць цэнтральны вобраз верша да сімвалічнай шматзначнасці. “Дай мне вады напіцца / Або схавай у засень веек” [88, 72] – у такой альтэрнатыўнай пастаноўцы пытання родавае і індывідуальнае, матэрыяльнае і метафізічнае ўзаемадапаўняюцца, узбагачаючы бачанне свету паэтычнай узнёсласцю і, адначасова, рэалістычнай дакладнасцю адчування. У такім вобразе адкрываецца і штосьці вельмі інтымнае, асабістае, і разам з тым пазнавальнае, угадваемае па нейкіх прыкметах, вядомых усім.

У сваёй працы “Тыпізацыя ў лірыцы” І. Шпакоўскі, разглядаючы адзін з вершаў Максіма Танка, заўважае, што ўласцівае аўтару светаадчуванне выяўляецца так або інакш нават у вобразах, якія адназначна варта аднесці да персанажных, у так званай “ролевай лірыцы” [89, 91]. Сапраўды, пры ўсёй шматаблічнасці і нават мазаічнасці выражэння асабовага пачатку для Максіма Танка ўласціва глыбокая індывідуальнасць, унутраная засвоенасць і душэўная пераджытасць жыццёвага матэрыялу.

Логіка развіцця паэтычнага таленту аднаго з буйнейшых беларускіх паэтаў XX стагоддзя абумоўлівала менавіта такі тып светаадчування, у якім паэтычная індывідуальнасць непасрэдна ўзрастае, уздымаецца з агульных светапоглядных пачаткаў, непарыўна звязана з архетыпамі народнага мастацкага ўспрымання.

Для Танка як мастака слова ўласцівы ў вялікай ступені дар пераўвасаблення. А гэта азначае, што для яго паэзіі характэрныя не толькі лірычнае выражэнне, але і эпічная аб’ектывізацыя, і нават драматычная рэпрэзентатыўнасць.

Мастацкі свет Максіма Танка шматмерны, велічны, універсальны. Такі ж універсальны, шматпланавы і чалавек, які знаходзіцца ў цэнтры гэтага свету.

ІІ. СУБ'ЕКТНЫЯ І АБ'ЕКТНЫЯ ВЫЯЎЛЕННІ ЛІТАРАТУРНАГА ПРАЦЭСУ

1. Прадуцыруючае поле літаратуры.

Беларуская літаратура характарызуецца звычайна як літаратура, у якой вельмі выразна выяўлена адчуванне непасрэднай звязанасці чалавека з рэальнай жыццёвай асновай, з матэрыяльным, рэчыўна-канкрэтным. Судакрананне з рэаліямі вонкавага свету адбываецца часцей за ўсё на першасным сенсорным узроўні. Герой успрымае падрабязнасці і дэталі навакольнай рэчаіснасці з дапамогай усіх сваіх пачуццяў, і найперш тых, якія перадаюць самыя асноўныя, жыццёва неабходныя адчуванні. *Слых, зрок, дотык* складаюць самыя базавыя, элементарныя, і разам з тым экзістэнцыйна і эстэтычна вельмі важныя адчуванні, якія аказваюць даволі часта вызначальнае ўздзеянне на фармаванне вобразнага ладу літаратурнага твора. У большай ступені гэта датычыць, вядома, прозы. У шэрагу выпадкаў у творах І. Пташнікава дзеянне і пачынаецца з таго, што яго персанажы адчуваюць зямлю як быццёвую аснову на дотык, часта босымі нагамі.

Так пачынаецца адзін з яго галоўных твораў – «Тартак». Наста ледзь валачэ на спіне напоўнены пад самую завязку жытам мех: «На загоне ля лесу – на ямах – Наста наступіла на стары, шырокі, як лапаць, халодны казляк. Стала свежа ў нагрэтую ў пяску і паколатую аб іржышча нагу» [63, 7]. І далей, зноў з той жа ўвагай да першасных адчуванняў гераіні, з тым спачуваннем і суадчуваннем, якое дае магчымасць назіраць за яе фізічным і душэўным станам як бы знутры: «За падбярозку чапляліся босыя, збітыя аб каменне ногі…» [63, 7]

На абвостранае, чуйнае, успрыімлівае «на дотык» адчуванне навакольнага свету, у першую чаргу ўсіх падрабязнасцей, «шурпатасцей» зямной паверхні, грунту, якога трымаюцца героі Пташнікава, уплывае напружаны драматызм сітуацый, у якіх яны знаходзяцца, трагічны зыход якіх прадчуваецца імі, магчыма, і ў гэтай цязе да самага поўнага адчуванння ўсяго зямнога. Дарога, па якой ідуць да свайго канчатковага пункту героі Пташнікава, сваёй канкрэтна-адчувальнай і разгорнутай падрабязнасцю ўплывае адразу на некалькі сфер мастацкай рэцэпцыі: на эмацыянальна-суперажывальнае ўспрымання сітуацыі, на ступень засяроджанасці, лакалізацыі прыкмет і дэталяў. Апрача таго, падрабязнае апісанне дарожных адчуванняў персанажаў служыць структурна-арганізуючым сродкам сюжэтнага запаволення, пэўнага «падаўжэння» і «ўзбуйнення» жыцця герояў, адбываецца своеасаблівая праекцыя «буйнога плану»

прыроднага пейзажу на «буйны план» асобы, характару персанажа. Праз, здавалася б, на першы погляд дробныя, нязначныя дэталі прыроднага ландшафту ў нейкім абноўленым ракурсе паўстае асоба, павялічваецца, разам з адчуваннем яе трагічнай неабароненасці, вартасць чалавечага жыцця. «У лагчыне на дарозе няма пяску: прымятая, здрапежаная трава. Ступаць па ёй мякка, як па сене, што растрэслі сушыць, – толькі з-пад ног устае цэлымі клубамі пыл, як попел над вогнішчам, калі яго ўспораш…» [63, 213]. Гэтак жа сама «здрапежаным» хутка будзе і гэтае, што толькі развінаецца і цягнецца да сонца, да шырокага і неспазнанага свету, жыццё Алёшкі з аднайменнага апавядання Пташнікава.

Каб дакладна перадаць рэальнасць рэчыўнага свету сваіх твораў, Пташнікаў выкарыстоўвае, несумненна, свой уласны жыццёвы вопыт, тое, што захавалася ад дзіцячага ўспрымання, гэтага першаснага, “на дотык”, “басанож” адчування навакольнага свету. Вось выйшаўшыя з блакады, згаладалыя партызаны шнырацуь па апусцелых, пакінутых гаспадарамі, панадворках (апавяданне “Эфка”).

“Дубаўцы былі галодныя і ў пустых хатах падымалі ўсё ўверх дном, шукаючы, што б можна было ўзяць на зуб: жменю жыта ў лубачцы ў шафарні ці парослую бела-сінімі расткамі аж у калена старую бульбу ў варывеньках. Пасля немцаў і гэта цяжка было знайсці: адны чыстыя хаты *і вытаптаныя рудыя парасчыняныя двары, усыпаныя белым курыным пер’ем і доўгенькімі жоўтымі гільзамі ад нямецкіх вінтовак, густа, кучкамі, не ступіць: колюць ногі*” [63, 253] (курсіў мой. – Я. Г.). Дакладнасць і верагоднасць тыпізаваных паводзін персанажаў падмацоўваецца ў дадзеным апісанні рэальнасцю і “дакументальнасцю” таго, што паўстае ў памяці, захаванае з ваеннага дзяцінства аўтарам. Аб гэтым сведчыць адна з дэталяў: параскіданыя гільзы, якія колюцца, калі на іх наступіш (вядома ж, *босымі* нагамі). Малаверагодна, каб гэтае “басаножнае” адчуванне адносілася да партызан, тыя былі, вядома, у такім ці сякім абутку.

Піліпёнак з апавядання «Танцы» таксама адчувае босымі нагамі прыкметы акаляючага свету. «Посцілка выліняла, але і цяпер яшчэ калючая, уся ў кастрыцы, – адчуваеш босымі нагамі […] Ён сеў, звесіў ногі з нізкага ложка аж на падлогу, – яна тут, у парозе, была халодная, як сырая зямля…” [63, 242]. Дарэчы, для Пташнікава наогул вельмі важным уяўляецца перадаць сцэну, карціну, пейзаж з ашчадным захаваннем менавіта канкрэтыкі – калі даносіцца шум лесу, то гэта не шум лесу наогул, а вось гэтага, канкрэтнага лесу. Таму ж Піліпёнку здаецца са сну, “што над галавой шуміць лес”… і затым ідзе ўдакладненне: “сасняк, праз які яму, Піліпёнку, заўсёды трэба ганяць

леспрамгасаўскіх коней з участка, дзе былі дзве новыя канюшні, да вады на Плавы” [63, 242].

С. Андраюк адзначае, што ў творах Івана Пташнікава “няма нічога непатрэбнага ці выпадковага; кожная дэталь, падрабязнасць – гэта частка агульнага цэлага, у якім жыве чалавек, дзе яму ўсё неабходна. Таму ўсе падрабязнасці, дэталі, апісанні не толькі маляўнічыя, яркія, адчувальныя. Яны насычаны чалавечымі пачуццямі; яны непасрэдна звязаны з чалавекам, уплываюць на яго, у сваю чаргу пастаянна этычна, эмацыянальна адчуваючы на сабе чалавечае ўздзеянне; яны, нарэшце, падпарадкованы адзінай стваральнай сіле, ёю сцэментаваны» [64, 4].

Светаадчуванне героя і ў беларускай прозе, і ў паэзіі зыходзіла ад самых глыбінных першаасноў зямнога бытавання. Аднак “зямное” натуральна звязавалася ў ім з “нябесным”, узвышаным, духоўным. Менавіта такой натуральнасць спалучэння гэтых розных арыентацый вызначаецца творчасць у першую чаргу класікаў літаратуры.

Рэчыўнае асяроддзе, свет, які ўспрымаецца або можа быць успрыняты візуальна, праз непасрэднае судакрананне з чалавекам, пачуццёва. Гэты свет “бліжэйшага кругу”, непасрэднага атачэння героя літаратурнага твора, у многіх выпадках самога аўтара, тое асяроддзе, у якім яны жывуць і дзейнічаюць, з якога паходзяць і з якім звязаны тысяччу повязей.

Аднак у той жа самы час гэты аб’ектыўна існуючы і непасрэдна, праз пачуцці ўспрымаемы свет з’яўляецца рэпрэзентам і якойсьці пазатутэйшай рэальнасці, свету, які выходзіць за рамкі непасрэдна ўспрымаемага і адчуваемага.

Гэта ў той жа час і свет духоўнай экзістэнцыі, таму што існаванне чалавека, яго духоўныя ўзлёты і празарэнні магчымыя толькі ў межах гэтага рэальнага свету, хоць і не ўмяшчаюцца ў яго межах, далёка выходзяць за яго.

Для беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў XX ст. характэрна такая паэтызацыя свету, калі адчуванні аўтара і яго героя селяніна як бы спалучаюцца, сумяшчаюцца, салідарызуюцца.

У Я. Купалы ў вершы пра міфалагічнага ваўкалака сказана:

Як толькі *зямля заначуе*
І зорак абойдуць рады,
Па нівах, па сёлах шнуруе,
Шнуруе туды і сюды [41, 8] (курсіў мой. – Я. Г.)

Як гэта неяк па-свойску, задушэўна сказана! Пра далёкае як пра блізкае. За гэтым паэтычным бачаннем тысячагадовы вопыт гаспадарання і бытавання на зямлі.

Для твораў беларускіх аўтараў, у першую чаргу паэтаў, у вялікай ступені характэрныя погляд на зямлю, на свет з вышыні “птушынага палёту”, маштабны, панарамны ахоп рэчаіснасці. Касмічныя матывы, касмічная вобразнасць і сімволіка былі ўласцівыя для літаб’яднання “Маладняк”, для творчасці такіх паэтаў як А. Куляшоў, М. Танк, У. Караткевіч і інш.

«Зямная», «рэальная», скіраваная да выражэння паўсядзённага бытавання ў самых разнастайных, але звыклых формах і праявах, беларуская літаратура ўздымалася ў той жа час да вяршынь абагульнення, да позірку на жыццё чалавека і свет з касмічных вышынь мастацкага светабачання. Што ж садзейнічала такому арганічнаму сплаву ў ёй гэтых розных бакоў судакранання з быццёвай рэальнасцю?

У свой час у беларускім літаратуразнаўстве вяліся ажыўленыя спрэчкі наконт таго, што з'яўляецца вызначальным фактарам фармавання новай беларускай літаратуры, што ўяўляе сабой той грунт, на якім яна ўзнялася так імкліва да мастацкіх вяршынь. Фальклор, уласныя культурныя традыцыі, уздзеянне мастацкага вопыту іншых, у першую чаргу суседніх, літаратур ці што-небудзь яшчэ? Вядома, гаворка ішла перш за ўсё пра ўздзеянне своеасаблівага фермента мастацкага росту, паскаральніка ідэйна-эстэтычных працэсаў, што садзейнічаў хутчэйшаму выспяванню нацыянальнай літаратуры, яе станаўленню ў шэрагах сталых, з прыкметнымі мастацкімі здабыткамі, літаратур. Таму што мастацкі працэс можа замаруджвацца або паскарацца, аднак ад гэтага аснова, на якой ён грунтуецца застаецца нязменнай. Такой асновай у глыбінным яе разуменні можна лічыць у цэлым генетычную сувязь літаратуры з усім ад чаго яна залежыць, што пастунова фармуе яе аблічча на працягу вельмі вялікага адрэзка часу.

Рэальнай дадзенасцю канцэптуальнага поля сучаснага літаратуразнаўства з’яўляецца прызнанне шматвектарнасці літаратурнага развіцця, асабліва ў дачыненні да XX ст. У шматлікіх даследаваннях аргументавана даводзіцца прысутнасць у літаратурным працэсе, апрача рэалістычнай дамінанты, цэлага шэрагу іншых светапоглядных і стылёвых састаўляючых, разнахарактарных тэндэнцый мастацкага развіцця.

У апошні час у беларускім літаратуразнаўстве ўсё часцей паяўляюцца падагульняючыя працы, у якіх робяцца спробы прааналізаваць і асэнсаваць вопыт мастацкага развіцця літаратуры на працягу ўсяго

мінулага стагоддзя. Самым фундаментальным з ліку такіх прац з’яўляецца нядаўна завершанае выданне “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя”, падрыхтаванай у Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі [6]. У гэтым шматтомным капітальным выданні падсумоўваюцца здабыткі літаратуры за стагоддзе яе развіцця, з новых пазіцый, з вышыні дасягненняў сучаснай літаратуразнаўчай навукі асэнсоўваюцца заканамернасці гісторыка-літаратурнага працэсу, вызначаецца адметнасць мастацкага аблічча нацыянальнай літаратуры, яе месца сярод іншых літаратур свету.

Неабходнасць такой працы была выклікана як заканчэннем цэлай культурна-гістарычнай эпохі, так і тымі зменамі, якія сталі рэальна адчувальнымі ў літаратурным працэсе 1990-х гадоў. У гэты час значна пашырыўся абсяг даследуемага матэрыялу, увайшлі ў даследчыцкае поле зроку многія творы, мастацкія і культурныя з’явы, якія раней па розных прычынах былі недасяжнымі для аналітычнай думкі.

Узмацнілася ўвага да вывучэння спецыфікі літаратурнага працэсу, ступені выяўленасці ў ім разнаскіраваных тэндэнцый, аналізу ўзаемадзеяння ў цэласнай мастацкай сістэме разнастайных, часам супрацьлеглых форм і спосабаў мастацкага выражэння, напрамкаў, метадаў і стыляў, іх здольнасці змянення агульнай карціны мастацкага развіцця.

Імкненне на пераvале стагоддзяў, у час змены гістарычнай і мастацкай эпох, перагледзець сістэму вызначальных дамінанант літаратурна-мастацкага развіцця, удакладніць іх расстаноўку, іх функцыянальнае значэнне, уяўляецца цалкам натуральным.

У адносінах да беларускай літаратуры праблема вызначэння ролі ў мастацкім працэсе і ўзаемазвязанасці паміж сабой асобных напрамкаў і стыляў, школ і метадаў з’яўляецца асабліва важнай і актуальнай. Гэта абумоўлена складанасцю абставін, у якіх адбываўся літаратурны працэс. Беларуская літаратура ў выглядзе трывалай, узнаўляемай эстэтычнай сістэмы, здольнай да рэгульнага прадукавання артэфактаў, па сутнасці, фармавалася наноў на пачатку ХХ стагоддзя. Толькі пасля адноснай лібералізацыі заканадаўства, якое легалізавала беларускі друк, узнікла аснова для развіцця *інфраструктуры*, якая забяспечвала б літаратурны працэс.

Яшчэ ў ХІХ стагоддзі, ва ўмовах станаўлення новай беларускай літаратуры, карціна чаргавання, наслойвання, узаемадзеяння, выяўлення розных мастацкіх напрамкаў уяўляла сабой даволі складаную з’яву. Многія напрамкі, школы, плыні, тэндэнцыі,

характэрныя для агульнага, сусветнага літаратурнага развіцця, па вядомых аб'ектыўных прычынах у беларускай літаратуры XIX стагоддзя праяўляліся ў значна аслабленай, не такой кантрастнай, як у іншых літаратурах, форме.

Беларускім літаратуразнаўствам дакладна вызначана тая велізарнейшая роля, якую адыграла ў справе станаўлення літаратуры газета “Наша ніва” – на пачатку адзіная трыбуна для літаратара, адзіная магчымасць для яго сустрэцца з чытачом, знайсці свайго чытача, наладзіць з ім кантакт. Даволі масавае для таго часу выданне, разлічанае на шырокую дэмакратычную аудыторыю, на зваротную сувязь з фарміруемай чытацкай публікай, гэтая газета сімвалізавала сабой новы ўзровень арганізацыі *поля літаратуры*, уяўляла сабой новую мадэль літаратурнага працэсу.

Калі для XIX стагоддзя такой мадэллю пісьмовай літаратуры, спосабу яе захавання і распаўсюджання быў *альбом* (характэрны прыклад – *Альбом* Вярыгі Дарэўскага), то ў XX стагоддзі ўзнікае іншая мадэль – *газета*, больш аператыўны і функцыянальны сродак перадачы інфармацыі, разлічаны на шырэйшае чытацкае кола, а, значыць, і больш разнастайнае ў сацыяльным плане. Пісьмовы варыянт беларускай літаратуры ствараўся ў XIX стагоддзі ў асноўным у шляхецкім, інтэлігенцкім асяроддзі, і творы яе, хоць і былі адрасаваныя сялянству як самай масавай сацыяльнай катэгорыі насельніцтва, будучы, да таго ж, спробай пранікнуць у сялянскі свет, унутрана яго засвоіць, усё ж такі ў гэтым жа, даволі вузкім крузе і бытавалі.

На пачатку XX стагоддзя, дзякуючы шырокаму распаўсюджанню па ўсёй тэрыторыі Беларусі газеты “Наша ніва”, а затым і іншых выданняў, наладжванню выдавецкай дзейнасці, узнікненню беларускамоўнай адукацыі, надзвычайна пашырыўся ў параўнанні з папярэдняй эпохай абсяг уплываў беларускага мастацкага слова, стала магчымай прафесіяналізацыя літаратурнай дзейнасці. Літаратурная творчасць з аматарскага або паўаматарскага стану ператваралася ў сапраўды асэнсаваны і накіраваны працэс. Пачалі актыўна фармавацца *поле літаратуры*, яе сацыяльныя падставы.

Даследчыкамі гісторыі беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя слушна адзначаецца пашырэнне абсягу функцыянавання новай беларускай літаратуры, яе дэмакратычны характар, арыентаванасць на масавага чытача. Разам з тым патрэбна адзначыць, што літаратуразнаўствам недастаткова ўвагі надавалася да гэтага часу сацыяльным даследаванням іншага плану. Не ў дастатковай ступені вывучана поле культурнай вытворчасці, у якім паўстаюць і функцыя-

ніруюць літаратурныя творы. Тлумачыцца гэта тым, што пачынаючы з 1930-х гадоў традыцыі сацыяльнага вывучэння літаратуры ў савецкай літаратуразнаўчай навуцы былі амаль што перарваныя. І ў пазнейшы час, у другой палове XX ст., да сацыялогіі ў дачыненні да мастацтва, літаратуры адносіліся даволі насцярожана. Часцей за ўсё самое паняцце *сацыялогія*, калі гаворка вялася пра літаратуру, ужывалася ў выразе *вульгарная сацыялогія,* ад яго ўтваралася вытворнае слова *сацыялагізатарства*, г. зн. кантэкстуальнае ўжыванне гэтага паняцця мела ў асноўным адмоўнае значэнне.

Між тым вывучэнне ўмоў узнікнення, спосабаў функцыянавання і ўзнаўлення літаратурных твораў, чым займаецца сацыялогія літаратуры, складае вельмі істотную частку прадмета літаратуразнаўчага даследавання. У наш час існуе пільная неабходнасць больш шырокага, шматбаковага погляду на сацыялогію літаратуры, на сацыялагічныя метады даследавання. Паколькі сацыялогія – гэта не толькі пошукі аналогій паміж светам мастацкага твора і соцыумам, станам грамадскага развіцця, інтарэсамі тых або іншых груп насельніцтва. У сучасным разуменні задач сацыялагічнага даследавання мастацтва на першы план выходзіць аналіз умоў, пры якіх становіцца магчымым само існаванне мастацкага феномену, пастаяннае ўзнаўленне мастацкіх вартасцей.

Сацыёлагі, якія займаюцца сацыялагічным абгрунтаваннем працэсаў культурнай вытворчасці, у прыватнасці школа П’ера Бурдзье, адным з асноўных момантаў сваёй тэорыі лічаць пытанне пра *мастацкае поле*, “ва ўлонні якога вытвараецца і бясконца ўзнаўляецца, праз сапраўды *creatio continua*, каштоўнасць твора мастацтва” [7, 21]. Для таго, каб пастаянна функцыянавала сістэма вытворчасці мастацкіх каштоўнасцей, неабходны шматлікія фактары, патрэбна ўлічваць многія складнікі гэтага працэсу. Выяўленне і станаўленне мастацкага феномену, як падкрэслівае П. Бурдзье, ажыццяўляецца “ў самой аб’ектыўнай рэальнасці самой гісторыяй у працэсе аўтанамізацыі, у якім і з дапамогай якога паступова фарміруецца мастацкае поле, узнікаюць яго агенты (мастакі, крытыкі, гістарыёграфы, захавальнікі і інш.), катэгорыі і паняцці (жанры, манеры, эпохі, стылі і інш.), тэхнічныя прыёмы, уласцівыя гэтай прасторы” [7, 21].

Сацыялогія літаратуры, у асноўным пакідаючы ў баку пытанне мастацкай якасці літаратурнага твора, разглядае не менш істотныя пытанні, што датычаць умоў узнікнення і функцыянавання літаратурнага твора, які па-за межамі пэўнага сацыяльнага кантэксту існаваць не можа. Літаратурны твор не толькі адлюстроўвае, па-свойму

пралamляе, увасабляе ў сабе сацыяльнае асяроддзе, у якім ён ствараецца; ён яшчэ і фарміруецца праз пасрэдніцтва пэўных сацыяльных структур, якія бяруць на сябе ролю тэкстаарганізуючых фактараў. Таму неабходна адрозніваць гэтыя два тыпы адносін паміж артэфактам і пазатэкставым светам. Соцыяаналіз як літаратуразнаўчы метад у сучасным яго разуменні якраз улічвае гэтую тыпалагічную адрознасць. Як зазначае А. Бікбаў, “прынцыповае адрозненне ад традыцыйнага марксізму, ахрышчанага ў літаратуразнаўстве “вульгарным”, складаецца ў тым, што устанаўліваецца не адназначная сувязь паміж творам і сацыяльнай (класавай) пазіцыяй аўтара, але адпаведнасць паміж актуальным і легітымным рэпертуарам таго або іншага віду культурнай прадукцыі і ўсёй структурай пазіцый поля, якое яе вытварае” [8, 43].

Такім чынам, калі вярнуцца да параўнання літаратурных сітуацый, характараў поляў культурнай вытворчасці ў XIX і пачатку XX стагоддзя, то, несумненна, звяртае на сябе ўвагу той факт, што “адраджэнская літаратура”, літаратура першых дзесяцігоддзяў XX ст. Узнаўлялася на якасна новым узроўні. Поле літаратуры значна пашырылася, паколькі ў яго склад увайшлі многія раней не прысутныя або не адчувальныя састаўныя. Сярод іх такія як узрастанне ролі мастацкай самарэфлексіі, аналітычных пачаткаў у літаратурнай творчасці, уплыў фарміруючайся літаратурна-крытычнай, літаратуразнаўчай, філасофскай, эстэтычнай думкі, пашырэнне рэцэптыўнай сферы, улік іншакультурных уплываў, неабходнасць фармавання агульнага іміджу нацыянальнай літаратуры і г. д.

Многія кампаненты поля культурнай вытворчасці ўздзейнічаюць на аўтара на падсвядомым узроўні, не ў поўнай ступені асэнсоўваюцца ім непасрэдна, уваходзяць у склад калектыўнага неўсвядомленага. Аднак па магчымасці паўнейшае ўлічванне іх значэння ў літаратурным працэсе ўяўляецца не менш каштоўным, чым аналіз літаратурнага твора ў яго структурна-тэкставай замкнёнасці і адасобленасці. “У гэтым руху ад пазатэкставых, але тэкстуальна выражаных умоў да зместу твора – руху, які прама супрацьлеглы звычайнай накіраванасці культурна лаяльнага погляду – твор адкрываецца з нечаканага боку: ён прадстае праекцыяй мноства вызначэнняў (*предпочтений*) і выбараў, якія, як паўтарае Бурдзье, агент здзяйсняе, не выбіраючы, паколькі дзейнічае на падставе непасрэдных і відавочных у яго пазіцыі магчымасцей, якія прадастаўляюцца полем” [8, 47].

Фарміраванне поля літаратуры, сістэмы сацыяльных агентаў мае асаблівае значэнне сярод шматлікіх фактараў уздзеяння на працэс станаўлення беларускай літаратуры ў новых умовах. Наогул можна

вылучыць тры групы фактараў, якія ўплывалі ў той або іншай ступені на беларускую літаратурную сітуацыю ў першай палове ХХ стагоддзя:

a) поле культурнай вытворчасці – паступовае фарміраванне сацыяльных умоў існавання літаратуры ў выглядзе мастацкага працэсу;
b) грамадска-палітычныя абставіны, ідэі, дух часу, маральныя каштоўнасці і г. д. ;
c) мастацкія і эстэтычныя тэндэнцыі і памкненні, узровень мастацкага развіцця.

Поле літаратуры, калі яго разумець шырока, па сутнасці, аб'ядноўвае ў сабе і грамадскія настроі, сацыяльныя стэрэатыпы і ідэалы, і мастацкія тэндэнцыі, напрамкі і стылі свайго часу.

2. Характар узаемадзеяння напрамкаў і плыняў у беларускай літаратуры ХХ ст.

Адной з самых прыкметных асаблівасцей працэсу самадэнтыфікацыі беларускай літаратуры ва ўмовах новай культурна-гістарычнай сітуацыі на пачатку ХХ стагоддзя была неабходнасць вызначэння свайго месца ў сістэме літаратурна-мастацкіх напрамкаў, метадаў, стыляў, якія склаліся к гэтаму часу ў сусветнай мастацкай практыцы, іх суаднясенне з уласнымі мастацкімі і эстэтычнымі традыцыямі, з актуальным літаратурным кантэкстам. Гэтыя адносіны выяўляліся непасрэдна, у творчай практыцы, як водгук на тыя або іншыя мастацкія з'явы, спроба іх асваення, выкарыстання пры стварэнні ўласнага мастацкага свету. Аднак яны пачалі таксама і фармулявацца, выражацца ў літаратурна-крытычных працах.

Нямала ў гэтым плане зрабіў М. Багдановіч, які вельмі вялікае значэнне надаваў праблеме суадносін самаадчування нацыянальнай літаратуры і творчых перспектыў яе ўзаемадзеяння з сусветнай мастацкай традыцыяй. Паэтычныя формы, літаратурныя жанры, мастацкія стылі і напрамкі, якія выпрацаваліся сусветнай мастацкай практыкай на працягу многіх стагоддзяў М. Багдановіч лічыў магчымым творча скарыстоўваць дзеля патрэб развіцця маладой беларускай літаратуры. Яго захапляла тое, што ў актыўным засваенні сусветнага мастацкага вопыту беларуская літаратура выяўляла свой творчы патэнцыял, магчымасці росту. Яго радавала, што беларуская паэзія прадстае як "паэзія жывая" [9, 286], г. зн. здольная да пераўтварэння культурных традыцый і ўплываў, акрэслівання на іх аснове свайго шляху.

У артыкуле "Забыты шлях" (1915) М. Багдановіч *жывасць*, "унутраную рухавасць" [9, 287] вызначаў як самыя перспектыўныя

якасці беларускай паэзіі, якія гарантуюць ёй эстэтычную і светапоглядную самастойнасць пры звароце да набыткаў сусветнага мастацтва. Гэтыя здольнасці ён ставіў нават вышэй за асобныя прыклады добрага мастацкага ўзроўню. “Куды большую ўвагу звяртае на сябе тое, – пісаў ён у згаданым артыкуле, – што за восем-дзесяць год свайго *праўдзівага* існавання [курсіў мой; падобнае азначэнне з’яўляецца вельмі характэрным і паказваючым разуменне Багдановічам новай якасці і новага ўзроўню беларускай літаратуры XX стагоддзя – Я. Г.] наша паэзія прайшла ўсе шляхі, а пачасці і сцежкі, каторыя паэзія еўрапейская пратаптывала болей ста год. З нашых вершаў можна было б лёгка зрабіць “кароткі паўтарыцельны курс” еўрапейскіх пісьменніцкіх напрамкаў апошняга веку. Сентыменталізм, рамантызм, рэалізм і натуралізм, урэсьце, мадэрнізм – усё гэтае, іншы раз нават у іх рожных кірунках, адбіла наша паэзія, праўда, найчасцей бегла, няпоўна, але ўсё ж такі адбіла. Вялікую ўнутраную рухавасць мае яна – аб гэтым не можа быць і споркі” [9, 287].

Гэтае выказванне М. Багдановіча наконт асаблівасцей засваення беларускай літаратурай шматстайнасці еўрапейскіх мастацкіх напрамкаў часта цытуецца беларускімі літаратуразнаўцамі, праўда, часцей за ўсё ўрывачна. Мы прыводзім яго ў пашыраным аб’ёме, паколькі яно мае вельмі істотнае значэнне для разумення спецыфікі ўзаемаадносін беларускай літаратуры з іншымі літаратурамі, з сусветным мастацкім працэсам, дакладна акрэслівае менавіта беларускую літаратурную сітуацыю на пачатку XX ст.

Варта звярнуць увагу на некалькі ключавых слоў у дадзеным тэксце М. Багдановіча. У дадзеным артыкуле, названым “Забыты шлях”, слова *шлях* сустракаецца неаднаразова, яно займае цэнтральную пазіцыю ў канцэпцыі аўтара. У гэтым Багдановічавым канцэпце выяўляецца разуменне ім *працэсуальнасці*, дыялектычнай зменлівасці літаратурнага мастацтва.

На супрацьлеглым полюсе знаходзіцца другое ключавое слова: *адбітак*. Яно выражае сабой штосьці дадзенае, устаноўленае, трывалае. Дачыненні беларускай літаратуры з сусветным мастацкім працэсам, такім чынам, маюць дыялектычны характар, у іх дынамічныя і статычныя моманты ўраўнаважаныя, скаардынаваныя. Таму і “бегла, няпоўна” выявіліся прыкметы і межы таго, што ўжо сфармавана і сцверджана ў іншых літаратурах, што гэта не адбітак-узнаўленне ў сінхраніі, не перанос на “родную глебу” іншакультурнага эстэтычнага вопыту *пры спыненым імгненні*, а творчая вучоба *ў хадзе, у дарозе*. “Унутраная рухавасць” сваёй літаратуры і можа выявіцца, можа быць выпрабаванай толькі такім чынам.

Узнікае заканамернае пытанне: які ж усё-такі сэнс прэваліруе ў гэтай агаворцы М. Багдановіча пра недасткова поўнае выяўленне ў беларускай літаратуры дасягненняў сусветнага мастацкага развіцця? Ці гэта разумеецца як недахоп у развіцці роднай літаратуры, ці, магчыма, такі характар засваення іншанацыянальнага мастацкага вопыту (не люстранае адбіццё, не капіраванне, якія не маглі б быць прадуктыўнымі) мае і станоўчае значэнне? Якім чынам можна наогул вымераць *дастатковасць* або *недастатковасць* гэтага засваення?

Нельга абыйсці ўвагай і яшчэ адно слова ў цытаваным фрагменце. Гэта прыслоўе “урэсьце”, якое стаіць перад *мадэрнізмам*. Яго таксама можна разумець двуяка. Мадэрнізм на той час сапраўды быў апошнім па чарзе мастацкім напрамкам, сапраўды *сучасным*, выражаючым светаўспрыманне менавіта той кантрастнай, нервова-ламанай, пераходнай эпохі. Аднак у гэтым удакладненні – *урэсьце* – адчуваецца як бы і нейкае прымяншэнне ролі гэтага мастацкага напрамку, ледзь адчувальнае адценне другараднасці. Так гэта ці не ў дадзеным выпадку – меркаваць складана, аднак несумненным з’яўляецца той факт, што да мадэрнізму М. Багдановіч адносіўся ўсё ж з пэўнай адстароненасцю. Да адносін М. Багдановіча з мадэрнізмам мы яшчэ вернемся, паколькі тэма гэта непасрэдна датычыць даследуемай праблематыкі. Адносіны гэтыя былі сапраўды няпростыя. Пэўная насцярожанасць у адносінах да мадэрнізму як светапогляду ў М. Багдановіча адчувалася, праяўлялася, магчыма, нават пераходзячы часам у некаторае адштурхоўванне, хаця б частковае непрыняцце. І разам з тым маюць рацыю і тыя даследчыкі, якія паказваюць на праявы ў творчасці М. Багдановіча тых або іншых мадэрністычных уплываў.

Справа ў тым, што і творчасць М. Багдановіча, і творчасць Я. Купалы, і многіх іншых беларускіх пісьменнікаў першапачатковай пары новага этапу развіцця літаратуры вельмі складана адназначна ўпісаць у нейкі адзін пэўны напрамак, аднесці да нейкай адной літаратурнай школы. У гэтым спецыфіка беларускага літаратурнага развіцця ў першыя дзесяцігоддзі XX ст. Мастацкія, эстэтычныя, светапоглядныя прынцыпы маладой літаратуры знаходзіліся яшчэ ў працэсе фарміравання, станаўлення. Не надта простай, даволі заблытанай, ускладненай была карціна суадносін і ўзаемадзеяння мастацкіх напрамкаў, плыняў, метадаў і стыляў у сусветнай літаратуры, у суседніх літаратурах. Яшчэ ў большай ступені непраясненасць і складаная пераплеценасць гэтых з’яў была характэрна для літаратуры, якая, па сутнасці, рабіла свае першыя крокі як літаратура прафесійная. Для літаратуры, для якой у аднолькавай ступені

актуальнымі і жыццёва неабходнымі былі і творчая вучоба, і пошукі свайго ўласнага шляху.

Выхад за межы жанравай вызначанасці, разбурэнне формы – усё тое, што прыносіў з сабой мадэрнізм – вядома, не прымалася, адштурхоўвалася ўнутрана Багдановічам, супярэчыла яго імкненню да пабудовы мастацкай формы. Формабудаванне класічнага кшталту супярэчыла мадэрнісцкім мастацкім канцэпцыям. У гэтым, мабыць, асноўная прычына непрымання Багдановічам мадэрнізму, па сутнасці, адмоўнага да яго стаўлення.

М. Багдановічам сцвярджаецца, што маладая беларуская літаратура, шукаючы свайго ўласнага самабытнага шляху, ішла тымі шляхамі (“а пачасці і сцежкамі”), што і іншыя літаратуры свету, тыя літаратуры, якія на гэтых шляхах дасягнулі ўжо значнага плёну. Можна таксама задацца пытаннямі: ці абавязковым было ісці гэтымі, ужо “пратоптанымі” шляхамі, праходзіць “кароткі паўтарыцельны курс”? Наколькі ўсвядомленай была ўстаноўка на гэтае *паўторнае* праходжанне?

Мабыць, на падобныя пытанні даволі вычарпальна адказвае тэорыя стадыяльнага развіцця, распрацаваная Г. Гукоўскім. Рускі філолаг лічыў непазбежным праходжанне літаратурамі розных народаў і розных гістарычных эпох адных і тых самых стадый літаратурнага развіцця, выяўленне агульных стылёвых заканамернасцей. “…Як ні своеасаблівa і адрозна працякае мастацкае развіццё розных народаў, яны ўсе павінны ў асноўных этапах або, дакладней, стадыях супадаць, – заяўляў ён. – Няхай літаратура аднаго народа пройдзе пэўную дадзеную стадыю (стыль) хоць на дзвесце гадоў раней або пазней літаратуры іншага народа, – але яна абавязкова пройдзе гэтую стадыю, хоць бы ў скарочаным, згорнутым выглядзе, незалежна ад уплываў звонку. Наадварот, якраз уплывы звонку могуць змяніць карціну паўтаральнасці з’яў, дапамагаючы, скажам, адсталай літаратуры пераскочыць праз прамежкавыя звёны гісторыі…” [10, 123].

Любы літаратурны твор разглядаўся Г. Гукоўскім як прыватны выпадак праяўлення агульных заканамернасцей мастацкага развіцця, як звяно ў непарыўным ланцугу гістарычнага працэсу станаўлення мастацкага феномену. На яго думку, “у кожным творы ў прынцыпе ёсць гэтыя два бакі, дзве грані, якія знаходзяцца ў вечнай супярэчнасці і ў той жа час нераз’яднальныя. З аднаго боку, кожны твор непаўторна індывідуальны і ні з чым не зблытваемы, нясе ў сабе сваё аблічча, свой вобраз, сваю чароўнасць. З другога боку, кожны твор ёсць праявай тых агульных адзінстваў (групавых), у якія ён уваходзіць” [10, 115].

Уяўленне пра пэўны напрамак, стыль можа сфармавацца толькі на падставе вывучэння асаблівасцей і прыкмет асобнага, канкрэтнага твора, таму што ў ім, дзякуючы яго прыналежнасці да пэўнай мастацкай, стылёвай агульнасці, у непарыўным адзінстве ўвасоблены і індывідуальныя, і агульныя рысы. “Для таго, каб пабудаваць паняцце рамантызму, неабходна ўбачыць, перажыць і зразумець “Карсара” Байрана як адзінкавы твор. Але для таго, каб зразумець і перажыць “Карсара”, неабходна мець нейкае ўяўленне пра рамантызм, пра Байрана, пра яго эпоху і г. д. І ў “Карсары”, і ў ім самім, ёсць і тое, і іншае, – і тое сваё, асаблівае, што адрознівае яго нават ад бліжэйшых да яго ўсходніх паэм таго ж Байрана, і тое, што агульна яму з усёй творчасцю Байрана ў цэлым, і тое, што агульна яму з творамі Мура і Шэлі, і – далей – Гофмана, і Ціка, і Шатабрыяна, і – далей – Віктора Гюго, і Лермантава, і што з’яўляецца выражэннем рамантызму – англійскага, а затым і наогул еўрапейскага рамантызму і г. д. ” [10, 115].

Такім чынам, кожны твор, узяты з любога перыяду развіцця любой нацыянальнай літаратуры пэўным спосабам звязаны з адпаведнай літаратурна-мастацкай агульнасцю, уваходзіць у круг уздзеяння адпаведнай стылёвай парадыгмы. Вядома, перш за ўсё Г. Гукоўскім маюцца на ўвазе тыя творы, у якіх у найбольш сканцэнтраваным выглядзе, найбольш яскрава праяўляюцца прыкметы пэўнага напрамку або стылю, творы, так сказаць, паказальныя, узорныя.

У беларускай літаратуры сітуацыя яшчэ больш ускладняецца тым, што ў творчасці аднаго і таго ж аўтара могуць суіснаваць творы, прыналежныя да розных стыляў і напрамкаў. Творчасць таго ж М. Багдановіча з’яўляецца ў гэтым сэнсе паказальным прыкладам. У такіх выпадках праз асобны твор не зразумееш вычарпальна, у поўным аб’ёме, творчасць аўтара, яго асабовасць, мастацкае аблічча і характэрнасць, асабліва тады, калі для яго ўласціва шматстылёвасць і прыналежнасць да розных мастацкіх напрамкаў. У гэтым таксама адметнасць *беларускага мастацкага шляху*, што ў нашай літаратуры сімптаматыка асобнага мастацкага напрамку ў большай ступені факусіруецца ў паасобных творах, чым у цэлым у творчасці таго або іншага аўтара або групы аўтараў.

У беларускай літаратуры пачатку XX ст. можна вылучыць даволі вялікую колькасць твораў, у якіх *у сканцэнтравым выглядзе* праяўляюцца прыкметы якога-небудзь мастацкага напрамку. Характэрным узорам, да прыкладу, сентыменталізму з’яўляецца верш К. Буйло “На могілках”, прасякнуты элегічнымі настроямі. Такі твор

мог бы з'явіцца і на пачатку XIX стагоддзя, г. зн. па сто гадоў пазней. Тады ён натуральней упісваўся б у сваю стылёвую парадыгму. Цяпер жа, у сваім літаратурным кантэксце, ён уяўляе сабой своеасаблівы водгук, водгулле тых з'яў, якія ўжо сцвердзілі сябе ў гісторыі іншых літаратур.

Адно з самых складаных, цяжка вырашальных пытанняў – устанаўленне перавагі або долі ўдзелу таго або іншага метаду у творчасці канкрэтнага пісьменніка. Асабліва складаным і часта заблытаным выглядае гэтае пытанне ў беларускай літаратурнай сітуацыі. Ідэнтыфікацыя таго або іншага напрамку, метаду, стылю адбываецца пры дапамозе *адсылачных* уласцівасцей прыёмаў, вобразаў, іх двайной прыроды, здольнасці выяўляць унутрана ўласцівую ім функцыянальнасць, кантэкстуальнае значэнне і, разам з тым, абазначаць яшчэ штосьці, служыць своеасаблівым *маркерам* для пэўнага мастацкага напрамку.

Так, напрыклад, *іронія* як прыём можа выконваць у тэксце свае кантэкстуальныя, вобразатворчыя задачы, а, разам з тым, паказваць на ўключэнне дадзенага тэксту ў поле адпаведнага літаратурна-мастацкага напрамку, пэўнай светапогляднай парадыгмы.

Тэорыя стадыяльнасці Г. Гукоўскага ўзнікла значна пазней таго часу, калі распрацоўваў тэарэтычныя заканамернасці ў суадносінах агульнасусветнага і нацыянальнага мастацкага развіцця на прыкладзе гісторыі беларускай літаратуры М. Багдановіч. Аднак, па ўсім відаць, класік беларускай літаратуры не сумняваўся ў наяўнасці нейкіх агульных мадэлей мастацкага развіцця, якія выяўляюцца або могуць выяўляцца (у рознай, вядома, ступені) у асобных нацыянальных літаратурах. І менавіта ён і тэарэтычна, і на практыцы закладваў асновы для паскоранага развіцця беларускай літаратуры ў XX стагоддзі, г. зн. для яе больш дынамічнага развіцця, інтэнсіфікацыі працэсаў, якія фармуюць яе агульнае аблічча, якаснага мастацкага ўздыму.

У беларускай літаратуры XX стагоддзя (асабліва на пачатковым этапе) „адлегласць" паміж рознымі творчымі манерамі, стылямі была скарочанай. Мастацкая прастора, такім чынам, была згушчанай. Аб гэтым піша Р. Бярозкін, характарызуючы духоўную напружанасць і стылёвую згушчанасць паэзіі Янкі Купалы. „Недалёкай аказалася для Купалы дыстанцыя ад „простых вершаў у народным стылі", ад рэалістычных карцін сялянскай бяды, ад песень і маналогаў прыгнечанага мужыка да поўных „нетушэйшай" страсці, кіпення, нават экстазу рамантычных праяў „касматага", глухога бору, дзе „цёмна і хмарна, хмарна і цёмна", „заклятай кветкі", ахінутага імглой кургана, начніц, ваўкалакаў і прывідаў" [11, 352].

Гэтыя блізкасць, згушчанасць, адсутнасць дыстанцыі, сінхранія разнародных мастацка-эстэтычных з’яваў была ў высокай ступені характэрна для развіцця беларускай літаратуры ў XX ст. Побач з «непритязательными» вершыкамі пра “нядолю” суіснавалі ў адной мастацкай прасторы творы з глыбокім філасофскім падтэкстам. Як, напрыклад верш А. Гаруна “Адбітак”:

Дзіўлюся я на ззянне ясных зораў, –
І сумна-сумна так, што я ні разам з імі.
Што жыць не лёс мне ў вышыне нагорнай
І сцежкамі хадзіць па небе залатымі.

Сярод нязнаных мне, не бачаных прастораў,
Раўнінай той, што звецца Безканечнасць,
Я лётаў думкаю б і воляй непакорнай
І можа б там пазнаў цябе, Адвечнасць.

Дзіўлюся я на зораў ясных ззянне,
На сцежкі іх, ўсё тыя-ж, як прад векам,
І сумна гэтак мне, і родзіць сум пытанне:
На што пачаўся я ад Бога – чалавекам? [25, 57]

Сум у гэтым вершы А. Гаруна абумоўлены не згрызотамі паўсядзённай рэальнасці, не бядотным жыццём, а імкненнем да духоўнага абсалюту.

Думаецца, панящце *згушчанасць* у нейкай ступені, можа, нават больш дакладна акрэслівае асаблівасці суадносінаў і ўзаемапранікнення мастацкіх плыняў і напрамкаў, метадаў і стыляў у беларускай літаратуры пачатку XX ст., чым паняцце *паскоранасць*.

Розныя літаратурна-мастацкія напрамкі, плыні, школы – наогул даволі быстрацечныя, хуткапрамінальныя адносна гістарычнай перспектывы з’явы.

Рамантызм як напрамак у еўрапейскіх (найперш, у нямецкай) літаратурах абмежаваны вельмі сціслымі і канкрэтнымі рамкамі. У беларускай жа літаратуры яго праявы “расцягваюцца”, па сутнасці, на два стагоддзі, на амаль што ўвесь працэс развіцця новай беларускай літаратуры. Ва ўсякім выпадку сучасны даследчык І. Запрудскі, называючы беларускі рамантызм “задоўжаным”, часавыя межы яго ўплыву вызначае не менш як у стагоддзе. “У нашым літаратуразнаўстве, – піша ён у адным з артыкулаў, – замацаваўся тэрмін “запозненае асветніцтва”. Па аналогіі з ім можна весці гаворку і пра такую нацыянальна-спецыфічную з’яву як “задоўжаны” беларускі рамантызм. Зразумела, не будзе метадалагічна апраўданай замена панрэалізму

панрамантызмам, але эстэтычныя прыярытэты рамантызму надзвычай сугучныя беларускай ментальнасці, бо ёсць падставы гаварыць не толькі пра маштабнасць уздзеяння творчасці Міцкевіча на літаратурны працэс у Беларусі ў XIX – першай чвэрці XX ст., але і пра непасрэдны ўплыў рамантычнай эстэтыкі У. Сыракомлі на фармаванне творчай манеры Багушэвіча і Купалы, пра працяг рамантычных традыцый у творчасці Я. Лучыны, Цёткі і ранняга Коласа. Літаратурнае развіццё на Беларусі амаль стагоддзе мела рамантычную аснову, якая і забяспечыла станаўленне літаратуры на роднай мове" [12, 33].

Уплыў рамантычных традыцый на стылістыку і мастацкае светаўспрыманне беларускай літаратуры можна было б і прадоўжыць у часе, паколькі рамантызм у беларускай літаратурнай сітуацыі плаўна пераходзіць у неарамантызм, і праявы апошняга сустракаем і ў літаратурных творах другой паловы XX стагоддзя. З другога боку, не здаецца бясспрэчным сцверджанне І. Запрудскага наконт таго, што толькі выключна "рамантычная аснова" *забяспечыла* станаўленне беларускай літаратуры.

Трэба не забываць пра тое, што і традыцыі асветніцтва таксама сыгралі значную ролю ў працэсе фарміравання беларускай літаратуры новага часу, і іх уплыў даволі выяўна сказваўся на стылёвай і жанравай адметнасці беларускай літаратуры нават пачатку XX стагоддзя. У многіх творах беларускіх пісьменнікаў гэтага перыяду (як і творах пісьменнікаў XIX ст.) выразна выяўляецца асветніцкі ідэал, адным з ключавых вобразаў-сімвалаў з'яўляецца вобраз *навукі*.

Спецыфічнасць беларускай літаратурнай сітуацыі ў XX стагоддзі заключалася ў сутыкненні ў мастацкім свеце (светапоглядзе) літаратуры самых розных, часта кантрастных тэндэнцый і ўплываў. На нашу думку, такое становішча было абумоўлена не столькі імкненнем *дагнаць* іншыя літаратуры ў мастацкім развіцці, як тым канкрэтным месцам, якое яна займала на дадзены момант. "Змяшэнне метадаў і стыляў", якое адзначае В. Каваленка [13, 54], было ўсё ж такі не толькі недахопам, але ў чымсьці выяўлялася і як пэўная перавага, як магчымасць сказаць сваё слова і сказаць па-свойму. Менавіта кантрастнасць, пэўная парадаксальнасць становішча (вядома, і недавыяўленасць тэндэнцый і заканамернасцей) надавалі нейкі своеасаблівы каларыт нацыянальным мастацкім шуканням.

Характэрна ў гэтых адносінах стаўленне да авангардных плыней мастацтва Максіма Танка, паэта, які спалучыў у сваёй творчасці нацыянальную адметнасць мастацкага светаўпрымання з пошукамі ў галіне паэтычнай формы. У яго дзённіках трыццатых гадоў выказваецца незадавальненне станам сучаснай яму заходнебеларускай

паэзіі з боку яе мастацкай навізны. "Паэзія наша ўсё яшчэ развіваецца ў нейкай самаізаляцыі ад усіх сучасных авангардысцкіх напрамкаў, якія адмовіліся ад старых рыфмаў, дакучнай меладыйнасці, кананічнай логікі развіцця вобразаў", [18, 90] – пісаў ён 10 красавіка 1936 года. Гэты – эстэтычны – бок авангарднага мастацтва ў найбольшай ступені прыцягваў да сябе паэта. Аднак яго насцярожвала адмежаванасць авангарду ад грамадскіх клопатаў, нявыяўленасць у ім сацыяльнай місіі. "Адно мне здаецца, што прадстаўнікі авангарда (маецца на ўвазе польскі авангард. – Я. Г.) замала ўдзяляюць увагі ідэйнай старане. Можа, наша гісторыя выхавала нас такімі "абмежаванымі", але для нас сапраўдная авангардная літаратура перад усім мусіць быць рэвалюцыйнай" (запіс за 10 красавіка 1936) [18, 91]

Да авангардызму "маладнякоўскай" паэзіі М. Танк таксама ставіцца без асаблівага піетэту, хоць і прызнаецца, што пошукі паэтаў-маладнякоўцаў некалі прывабліvалі яго сваёй экспрэсіўнасцю і навізной. М. Танк піша ў сваім дзённіку, што перажыў ужо захапленне гэтай з'явай. "Зараз у віленскім літаратурным асяроддзі ідуць спрэчкі: як пісаць і пра што пісаць? Апошняе пытанне для мяне яснае, а вось як пісаць – аб гэтым трэба сур'ёзна падумаць. Міхась Васілёк, начытаўшыся маладнякоўцаў, прабуе на новы лад: "Шчэрыць сонца зубы над вёскаю, пакаціўшыся жоўтым смехам..." Я яму аднойчы сказаў пра гэта наследаванне няпэўным узорам, але адзін з крытыкаў узяў яго пад абарону. Праўда, і мне некалі падабаліся такія вершы. Я быў у захапленні ад радкоў Александровіча, у якіх паэт гаварыў сонцу: "Лепш не суньcя са мной на нажы" З зайздрасцю думаў: "Вось чорт! Трэба ж так сказаць!" (запіс за 9 красавіка 1936 г.). [18, 89 - 90].

Развіццё літаратуры сапраўды адбывалася пад знакам кантраснасці і супярэчлівасці, уключэнне ў сусветны мастацкі працэс вызначалася вялікай доляй спецыфічнасці. У той час, калі маладая беларуская літаратура імкнулася да паўнейшага авалодвання мастацкай формай, у сусветнай літаратуры набірала сілу тэндэнцыя да разбурэння формы, што асабліва яскрава выявілася ў мастацкай практыцы мадэрнізму, авангардызму. Авалодванне беларускай літаратурай псіхалагічным майстэрствам адбывалася ва ўмовах, калі пашыралася з'ява дэпсіхалагізацыі. Палеміка сусветнага мастацтва ў XX ст. з пазітывізмам, узрастанне ў мастацкім дыскурсе ролі інтуітывізму, павінны былі пэўным чынам пагаджацца ў беларускай літаратуры з тымі станоўчымі ўстанаўленнямі, вартасцямі, якія ў беларускім мастацкім жыцці звязваліся са станаўленнем новых грамадскіх адносін, пабудовай новага грамадства, наогул з вельмі моцна выражаным у беларускай літаратуры канца XIX – пачатку XX

стагоддзя памкненнем да святла навукі, прагрэсу і г. д. Разам з тым і антыпазітывісцкія настроі таксама даволі прыкметныя ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Пра гэта сведчаць праявы рамантызму, сімвалізму і мадэрнізму ў творах беларускай літаратуры, зварот многіх аўтараў да міфалагічных вобразаў і матываў, адбітак містыцызму на вобразах некаторых аўтараў і г. д.

У творчасці Я. Купалы ў сінтэзаваным выглядзе выяўляюцца прыкметы розных напрамкаў і стыляў, шматаблічнасцю і складанасцю сувязей з аўтарскім пачаткам вызначаюцца яго лірычны герой і персанажы паэтычнага дыскурсу. Аднак, думаецца, няма патрэбы прадстаўляць Я. Купалу выключна як парадаксаліста і зводзіць сутнасць яго творчасці да выяўлення парадаксальнасці, як гэта робіць Д. Санюк у манаграфіі “Эстэтыка творчасці Янкі Купалы” [83, 6 - 7]. Развіваючы сваю канцэпцыю парадаксальнасці і невызначальнасці творчага аблічча Я. Купалы, Д. Санюк прыходзіць да вываду аб тым, што купалаўскае “я” мае “фрагментарны фактар”. Думка аб тым, што “творчая індывідуальнасць” (чамусьці гэтыя словы бяруцца аўтарам у двукоссі) Купалы заключаецца “ў адсутнасці франтальнай творчай індывідуальнасці” [83, 7], вядома, сама па сабе парадаксальная, аднак не бясспрэчная.

Р. Бярозкін у сваёй працы ”Свет Купалы” прыходзіць да вываду, што для Янкі Купалы, як і для іншых мастакоў беларускага слова адраджэнскай пары, была характэрна такая ўласцівасць, якую ён абазначае паняццем “сінкрэтызм”. Гэты літаратурны “сінкрэтызм” крытык, вядома, адрознівае ад сінкрэтызму архаічнай мастацкай свядомасці, хоць і называе яго “народным”. Сінкрэтызм беларускай літаратуры пачатку XX ст. Бярозкін звязвае з працэсамі паскоранага фарміравання і выяўлення нацыянальнай мастацкай свядомасці і яе блізкасцю да народнага светаадчування. “Шмат з таго, – піша ён, – што ў свядомасці іншых народаў жыло паасобна, у розных “адсеках”, адмежаванае стагоддзямі паслядоўнага развіцця, апынулася ў светаадчуванні беларускай народнай масы **побач, разам**, пераплеценае адно з другім” [14, 23]. І далей крытык заўважае; “Выразны адбітак народнага сікрэтызму ляжыць не толькі на метадзе Янкі Купалы як на сукупнасці самых істотных, агульных ідэйна-мастацкіх прынцыпаў пісьменніка, але і на яго **індывідуальным стылі** як на спосабе жывога творчага ўвасаблення гэтых прынцыпаў” [14, 23 - 24].

З канцэпцыяй Р. Бярозкіна не пагаджаўся В. Каваленка, палемізуючы з ім у сваёй працы “Вытокі. Уплывы. Паскоранасць” (1975). Не адмаўляючы ў прынцыпе сінкрэтычнага характару спалучэння разна-

стайных з'яў у час паскоранага развіцця беларускай літаратуры на пачатку XX ст., В. Каваленка быў катэгарычна супраць таго, каб прыпісваць Купале адзнакі фальклорнай свядомасці. "Калі дапусціць, – піша ён, – што сапраўды творчасць Купалы ўтрымлівае ў метадзе і стылі выразныя адзнакі сінкрэтычнай свядомасці, якая ўласціва была ўсім народам на пачатку іх паэтычнай дзейнасці, пераймае метад мыслення, не ўласцівы ўласна мастацкай літаратуры, ігнаруе асабісты творчы пачатак, то выходзіць – беларуская літаратура, духоўнае жыццё народа і нацыі ў яго сучасных формах толькі і пачынаецца ад Купалы" [13, 222].

Такі падыход абумоўлены перш за ўсё тым, што, згодна з тэорыяй В. Каваленкі, у новы час фальклорныя творы перасталі актыўна ствараццa, а толькі распаўсюджваліся ў вуснай форме і ў запісах фальклarыстаў. В. Каваленка не адмаўляў значнасць уплыву, які фальклор аказваў на беларускую літаратуру. Аднак ён лічыў, што гэты ўплыў усё ж такі мае зусім іншы характар, чым уплыў жывога, актыўнага працэсу, што адбываўся ў суседніх літаратурах. З гэтым нельга не пагадзіцца. Праўда, як сведчыць непасрэдная практыка, а таксама даследаванні спецыялістаў, фальклор усё ж такі аказваецца значна больш "жывучай" з'явай, чым аб гэтым можна было меркаваць. Проста ён, як вусная літаратурная творчасць, існуе сёння ў іншых, характэрных менавіта для нашага часу формах і жанравых разнавіднасцях. Ён, па сутнасці, з'яўляецца такой жа неад'емнай уласцівасцю мастацкай свядомасці ва ўсе часы, як і міф.

Зрэшты, Р. Бярозкін у сваёй працы і не ставіў знака роўнасці паміж творчым метадам Купалы і сінкрэтызмам народнай мастацкай свядомасці. Ён пісаў пра "выразны адбітак" гэтага сінкрэтызму, які ляжыць на метадзе і стылі Купалы і іншых аўтараў. "Адбітак" не з'яўляецца *тоеснасцю*. Таму складана дапусціць, што Бярозкін мог прытрымлівацца думкі аб неразмежаванасці наогул народнага творчага і аўтарскага пачаткаў.

Застаючыся ў глыбіннай аснове вернай сфармаванаму стагоддзямі развіцця генетычнаму коду, які выяўляе светапоглядныя адзнакі і спосабы выражэння нацыянальнага мастацкага генія ў іх адзінстве і неразлажымай цэласнасці, беларуская літаратура ў той жа час выяўляла сваю чуйнасць да глабальных філасофска-эстэтычных метамарфоз, рэвалюцыйных узрушэнняў, характэрных для сусветнага мастацкага працэсу. І ў гэтым дыялектычным спалучэнні ўнутрана ўласцівых прыкмет і асаблівасцей сваёй мастацкай прыроды з гатоўнасцю да змен і пераўтварэнняў, у паяднанасці нацыянальна-спецыфічнага з універсальна-сусветным таксама бачыцца адна з

прыкмет беларускай літаратуры як адметнай з'явы ў еўрапейскім літаратурна-мастацкім працэсе.

Пры даследаванні спецыфікі беларускага літаратурнага працэсу ў ХХ стагоддзі найбольш плённым уяўляецца нам той падыход, які ўлічвае па магчымасці паўней і дыялектычней усю шматстайнасць фактараў як унутранага, так і знешняга характару. Толькі пры такім падыходзе можна выразна акрэсліць адметнасць мастацкага аблічча літаратуры. Своеасаблівасць сітуацыі, у якой знаходзілася беларуская літаратура на пачатку ХХ стагоддзя і ў пазнейшыя перыяды заключаецца ў тым, што яна фарміравалася і развівалася разам з стаўленнем (па сутнасці, узнаўленнем на якасна новай аснове) сацыяльнай базы прадукавання артэфактаў, што адначасова з гэтым адбываўся працэс самаідэнтыфікацыі нацыянальнай літаратуры, суаднясення яе ўласных традыцый з сусветным мастацкім вопытам. І, безумоўна, пры гэтым літаратура, што інтэнсіўна развівалася, самасцвярджалася як мастацкі феномен, чуйна рэагавала на запыты часу, увасабляла ідэалы асобы і грамадства ў складаных і хутказменлівых абставінах гістарычнага быцця.

У апошнія дзесяць-пятнаццаць гадоў беларускае літаратуразнаўства актыўна звярталася да аналізу спецыфікі праяўлення ў беларускім літаратурным працэсе тых літаратурна-мастацкіх напрамкаў і плыняў, на якія раней асаблівай увагі не звярталася. Гэта найперш *мадэрнізм, сімвалізм, акмеізм і інш.* З’явілася шэраг цікавых даследаванняў па гэтай праблематыцы.

Карціна паслядоўнага чаргавання і развіцця, узаемадзеяння і накладвання аднаго на другога розных напрамкаў і плыняў апошнім часам значна паглыбілася, стала больш яскравай. Аднак жа яна далёкая ад завершанасці. Практычна, мабыць, і немагчыма выстраіць завершаную і выразную сістэму.

Ці рэальна наогул (асабліва *наўздагон, post factum*) дакладна вызначыць, *вымераць* ступень удзелу і ўплыву *агульнага, транснацыянальнага* літаратурна-мастацкага напрамку, плыні на беларускі літаратурны працэс, які адбываўся ў ХХ стагоддзі ў спецыфічных, ускладненых многімі фактарамі, абставінах.

3. Міфалагізацыя мастацкага мыслення

Светабачанне чалавека ў ХХ стагоддзі імкліва змянялася пад уплывам падзей глабальнага значэння, рэвалюцыйных адкрыццяў у навуцы і тэхналогіях і г. д.

Разам з тым, у мастацкім светабачанні (магчыма, найбольш “кансерватыўным”) захоўвалася адчувальная сувязь з самымі старажытнымі ўяўленнямі. Зварот да міфалагічных вобразаў, спосабаў разгортвання сюжэта не заўсёды пры гэтым быў толькі прыёмам.

Для беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. актуальным заставалася міфалагічнае выражэнне цыклічнасці часу, прасторавай замкнёнасці свету, паколькі такія ўяўленні мелі даўнюю традыцыю ў народным светаўспрыманні. Аднак у цэлым мастацкі свет літаратуры набываў паступова адзнакі ўнутранай рухомасці, светапогляд пісьменніка прасякаўся ўсведамленнем быццёвай зменлівасці, адчуваннем гістарычнасці часу.

Прыкладам найбольш яскравага выражэння цыклічнасці часу з’яўляецца, несумненна, “Адвечная песня” Янкі Купалы. Пра цыклічнасць можна таксама гаварыць у дачыненні да паэм “Новая зямля” і “Сымон-музыка” Якуба Коласа. У пэўнай ступені гэта ж датычыць паэмы Куляшова “Цунамі”.

Уяўленні пра цыклічнасць і замкнёнасць часу былі характэрны для міфалагічнай свядомасці ад самай старажытнасці. У вялікай ступені выражаюць яны таксама і светапоглядныя дамінанты старажытнага беларуса. Усё гэта знайшло адлюстраванне ў фальклорнай творчасці, асабліва ў абрадавай паэзіі. Беларускія паэты пачатку ХХ стагоддзя, і ў першую чаргу Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Змітрок Бядуля актыўна выяўлялі ў сваёй творчасці прыкметы і асаблівасці архаічнай мастацка-светапогляднай сістэмы. Пішучы пра творчасць Янкі Купалы ў новай шматтомнай “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя”, І. Навуменка адзначае: “Народны паэтычны свет з яго міфалогіяй, антрапамарфізмам, “язычніцкім” здзіўленнем перад невымерным багаццем жыцця прыроды стаў светам паэзіі Купалы” [23, 148].

Мяркуючы, што паэтычны свет Купалы разгортваецца ўсё-такі ў рамках рэалістычнага напрамку ў літаратуры, Р. Бярозкін таксама звяртае ўвагу на яго непасрэдную сувязь з міфалогіяй, са светам народных уяўленняў і фантазіі. “Па многіх і вельмі істотных асаблівасцях, – піша крытык, – купалаўскае паэтычнае мысленне знаходзіцца ў іншых, чым гэта мы бачым у класічным рэалізме, творчых суадносінах з рэчаіснасцю. Яно больш “злітнае”, гэтае мысленне, больш звязана з песеннай і нават міфалагічнай памяццю свайго народа” [11, 26].

Міфалагічная плынь даволі прыкметна вылучаецца ў многіх славянскіх (ды і не толькі славянскіх) літаратурах пачатку ХХ стагоддзя. Мабыць, можна гаварыць пра гэты феномен і ў межах усяго сярэднееўрапейскага рэгіёна. Узнікненню гэтай з’явы ў значнай

ступені садзейнічала падабенства грамадска-палітычных, сацыяльных працэсаў, адчуванне пераломнасці гістарычнага часу, чаканне глабальных змен з надыходам новага стагоддзя.

У беларускай мастацкай сітуацыі міфалагізм літаратуры пачатку XX ст. абумоўліваўся і сваімі, як унутрылітаратурнымі, так і спецыфічнымі ўмовамі нацыянальна-культурнага развіцця. Адной з прычын шырокага выкарыстання міфалагічных форм мастацкага выражэння трэба назваць спецыфічнасць аўдыторыі, на якую арыентаваліся прадстаўнікі маладой беларускай літаратуры. Аўдыторыі, звыклай да ўмоўна-фальклорнай вобразнасці, дзе алегарызм і сімвалічнасць, анімізм і антрапамарфізм адыгрывалі вельмі істотную ролю пры ўспрыманні мастацкага твора.

Судакрананне са светам, які выходзіць за межы звычайных уяўленняў, давала рэцэпіенту магчымасць суадняcення рэчаў і з'яў прадметна ўспрымаемага асяроддзя са з'явамі і катэгорыямі метафізічнага плану. Думаецца, што якраз спалучэнне рэальнага і ўмоўнага, прадметна-побытавага і метафізічнага і было адной з надзённых мастацкіх задач часу. У рэчышчы такой дыхатанімічнасці міфалагічнасць многіх твораў беларускай літаратуры пачатку XX ст. выяўляецца істотным фактарам, што аказваў уплыў на працэс фармавання мастацкай свядомасці.

Пры агульнай актывізацыі даследаванняў на сутыку міфалогіі і літаратуры ў гэтай сферы застаецца пакуль што шмат нявырашанага. Патрабуюць далейшага і больш паглыбленага высвятлення не толькі асобныя комплексы праблем, але і самая тэрміналогія, метамова літаратуразнаўчага дыскурсу. В. Халізеў у адной з найноўшых прац гэтай тэматыкі "Міфалогія XIX – XX стагоддзяў і літаратура" адзначае, што частае выкарыстанне слоў *міф*, *міфалогія* "не так праясняе, як затуманьвае сэнс" [27, 7].

Неабходна памятаць і аб тым, што слова міф валодае мноствам значэнняў, і таму кожны раз патрабуецца ўдакладненне, якое з іх маецца на ўвазе: вобраз, паданне, тып светаўспрымання або пэўны спосаб асваення рэчаіснасці і г. д.

У беларускім літаратуразнаўстве найбольш капітальнай працай, у якой даследуюцца праблемы суадносін міфалогіі і літаратуры, з'яўляецца манаграфія акадэміка В. Каваленкі "Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры" (1981). Ужо ў самой назве гэтай працы вызначаецца адзін з яе галоўных пастулатаў: міфалагізацыя ў літаратуры, па сутнасці, атаясамліваецца з паэтызацыяй свету. Хоць вучоны як быццам і звужае праблематыку, спыняючыся толькі на міфалагічных матывах, іх ролі ў літаратурным тэксце, аднак пры гэтым

ён выбудоўвае цэласную канцэпцыю, у якой выяўляюцца яго погляды на прыроду літаратурнай творчасці, яе асноўныя эстэтычныя вартасці. Зварот да міфалогіі патрабуецца пісьменніку, паводле Каваленкі, для таго, каб "узняць вобразы над жыццёвай эмпірыкай" [28, 160], практычнымі патрэбамі чалавека, каб, апаэтызаваўшы жыццё, надаць яму духоўны сэнс. Таму праявы міфічнага ў сучаснай літаратуры даследчык прапануе лічыць "моцным унутраным выяўленнем пачуццёвага перажывання", "паэтызацыяй, уласцівай чалавеку наогул" [28, 21].

Багата ўвагі ў гэтай працы надаецца аналізу ў рэчышчы разглядаемай праблематыкі творчасці класікаў беларускай літаратуры Янкі Купалы і Якуба Коласа. Не задавальняючыся толькі нацыянальным літаратурным кантэкстам (што было ў вялікай ступені яму ўласціва), В. Каваленка імкнецца прасачыць на тыпалагічным узроўні асаблівасці асваення беларускімі паэтамі міфалагічных першавытокаў у параўнанні з тым, як гэта адбываецца ў іншых літаратурах.

У прыватнасці, В. Каваленка звяртае ўвагу на блізкасць многіх вобразаў і матываў, сітуацыйных момантаў і прыёмаў у паэтычных драмах "Сон на кургане" Янкі Купалы і "Лясовая песня" Лесі Украінкі. Супадзенні стылёвага і канцэптуальнага характару настолькі ўражваюць даследчыка, што ён нават гаворыць пра магчымую ў дадзеным выпадку неразмежаванасць аўтарскага пачатку.

Сам у драматычным творы Янкі Купалы "Сон на кургане", вядома, у большай ступені раскрываецца сваім унутраным зместам, чым іншыя персанажы. Але гэта адбываецца не столькі з-за яго нібыта вышэйшай чым у іншых маральнасці і духоўнасці, як таму, што менавіта праз яго свядомасць "пракручваецца" фантасмагарычны сюжэт міфалагічнага дзейства.

В. Каваленка звяртае ўвагу на тое, што пагарэльцы паводзяць сябе неяк дзіўна, неадэкватна абставінам, якія склаліся, нават з улікам крытычнай сітуацыі. Вядома, гэта так. Таму што яны ўдзельнікі феерыі, дзейства, у якім сумешчаны прычынна-выніковыя сувязі, дзе лагічныя высновы становяцца нядзейснымі.

Аўтарскае жанравае вызначэнне твора Лесі Украінкі як "драмы-феерыі" якраз скіроўвае ўвагу на падобны характар узаемадзеяння рэальнага і фантастычнага і на вызначэнне той ролі, якую іграе міфалагічнае ў агульнай мастацкай сістэме. Феерычна-фантасмагарычны эфект праяўлення міфалагічнага ў значнай ступені магчыма аднесці і да драмы або трагедыі-феерыі Янкі Купалы.

Думаецца, няма патрэбы ў ідэалізацыі Сама, таму што маральнае і амаральнае, стваральнае і разбуральнае ў іх часам хаатычным перапляценні разыгрываюцца як бы на пляцоўцы яго свядомасці, уяўлення з падключэннем імпульсаў з падсвядомасці. Сон, які сніць Сам, уяўляе сабой не што іншае як алегорыю драмы свядомасці. У зрушаным, фантазійным свеце можа знайсціся месца самым розным праявам чалавечага быцця і свядомасці. І падыходы да гэтага прасякнутага міфалагічным адчуваннем свету павінны адпавядаць логіцы (ці, хутчэй, алагічнасці), уласцівай менавіта яму.

Да міфа, нават у яго інтэрпрэтацыі літаратурай, мастацтвам, немагчыма падыходзіць з загадзя падрыхтаванай сістэмай каардынат з зададзенымі паказальнікамі. Тут звычайная шкала, на якой пазначана: “верх” і “ніз”, нічым дапамагчы не можа. Міф – гэта цэласнае і лагічна не разлажымае ўспрыманне свету, у якім любая з’ява тоесна сабе самой і адначасова роўназначна ўсяму, што знаходзіцца па-за яе межамі. Візіі Сама – гэта спосаб выйсці з уласнага быцця, не выходзячы з яго, паглядзець на сябе самога і сваю сітуацыю як бы з боку.

Даследчыкамі творчасці Янкі Купалы (У. Казбярук, В. Васючэнка) адзначалася ўжо, што сон Сама працягваецца не толькі ў дзеі “На замчышчы”, але і ў наступных за ёю. І гэтае меркаванне мае пад сабой доказную аргументацыю. Аднак сон гэты нейкі надта дзіўны нават для сну. Па-першае, ён змешчаны ў ірэальны свет, паколькі яго ”навейваюць” русалкі. Па-другое, ён, па сутнасці, бестэрміновы (у які момант сюжэтнага развіцця ён спыняецца? І ці заканчваецца наогул? І ці не азначае “бестэрміновасць” сну і яго растворанасць у стыхіі міфа таго, што Сам гіне на кургане?) Па-трэцяе, Сам не заўважае чамусьці і не ўступае ў размовы з відмамі і іх таварышамі. Па-чацвертае, значную частку часу ў дзвюх апошніх дзеях Сам не прысутнічае наогул на сцэне. “Сон”, такім чынам, працягваецца без удзелу снавідца.

У п’есе Лесі Украінкі ўзаемадачыненні свету міфалагічнага і рэальнага ўскладнены не ў такой ступені, як у Купалы. Гэтыя светы суіснуюць як бы побач адзін з адным, нібыта нават у добрай згодзе. Дарэчы, у творы Л. Украінкі прадстаўнікі іншасвету якраз прыкмячаюцца і без асаблівага здзіўлення ўспрымаюцца людзьмі.

Міфалагічны свет у творах Купалы і Украінкі надзелены не аднолькавай этычнай характарыстыкай. У “Лясовай песні” ён пазбаўлены, па сутнасці, празмерна змрочных таноў, з’яўляецца ўвасабленнем непасрэднасці і пачуццёвасці. У параўнанні з ім свет людзей выглядае больш прагматычным і больш трагічным, духоўна супярэчлівым.

Пры ўсіх ідэйна-мастацкіх адрозненнях твораў беларускага і ўкраінскага аўтараў іх збліжае агульная ўстаноўка на ўключэнне міфалагічнага поля ў сферу сучаснай мастацкай свядомасці, імкненне такім чынам паглыбіць эстэтычную значымасць мастацкай рэальнасці, увесці ў яе дадатковыя элементы фантазійнасці, гульневасці, гратэску і падтэкставасці.

Дзіўны, феерычны свет купалаўскага драматычнага твора “Сон на кургане” сваёй амбівалентнасцю схіляе да шматстайных прачытанняў і тлумачэнняў. Але як эстэтычная з’ява ён, мабыць, ніколі не будзе да рэшты “вычарпаны”. Уключэнне яго ў сусветны літаратурны кантэкст дае магчымасці як па-новаму высвеціць яго асобныя грані, так і яшчэ раз пераканацца ў яго невычарпальнасці.

З міфалагічнай сістэмай вобразаў у паэме Я. Купалы цесна звязана спецыфіка наратыўных прыёмаў.

Гора напачатку *расказваецца* ў паэме: русалкамі ў першым абразе, таварышамі відмаў у другім. Гэтыя вобразы паўстаюць, па сутнасці, пер-саніфікаванымі ўвасабленнямі гора, зазнаных раней, у рэальным свеце, гвалту, падступнасці, прыніжэння.

Персаніфікаваныя міфалагемныя вобразы атрымоўваюць функцыі своеасаблівых рэзанёраў, тлумачальнікаў сваіх дзеянняў. Тое, што калісьці адбылося з імі, яны “пракручваюць” у памяці, падыходзячы да яго з ацэначнымі крытэрыямі.

Наратыўнасць і *вобразнасць* пэўным чынам сумяшчаюцца, накладваюцца адна на адну.

З міфалагемнага семантычнага поля пераход адбываецца ў бок рэальнага свету (у наратыве), а пасля, калі ўвага зноў факусіруецца на вобразах, адбываецца вяртанне ва ўлонне міфа.

Прынцып кантрасту пры супастаўленні ў адным дыскурсе реальнага і міфалагічнага, ірэальнага светаў дапаўняецца прынцыпам *адваротнага кантрасту*, які ўзмацняе ўспрыімлівасць наратыву менавіта як *мастацкага* тэксту.

Ю. Лотманам заўважана наступная асаблівасць сумяшчэння рэальнага і ірэальнага светаў у рамане Булгакава “Майстар і Маргарыта”: “маскоўскі свет (“рэальны”) напаўняецца самымі фантастычнымі падзеямі, у той час як “выдуманы” свет рамана майстра падпарадкаваны строгім законам бытавога праўдападабенства” [17, 71].

У многім па падобнаму ўзаемаабарачальнаму прынцыпу будуецца суаднесенасць светаў у “Сне на кургане” Я. Купалы.

Міфалагічная прастора размяшчаецца дзесьці *на шляху* паміж чалавекам, які шукае свае ідэнтыфікацыі, і не знаёмымі яму, не асвоенымі (або не цалкам асвоенымі) ім светамі.

Па сутнасці, блуканні, вандраванні герояў Купалы, Коласа і інш. у пошуках долі, шчасця etc. ўяўляюць не што іншае як спробы ідэнтыфікацыі сябе ў свеце.

Сам (у сне) дабіваецца *скарбу*, які, на яго думку, схаваны ў палацавых руінах – утоены *варожым соцыумам*, які адыходзіць. А сніць ён на *кургане.* Сімвалічны ж вобраз *кургану* асацыіруецца са змясцілішчам *скарбу*, які, у сваю чаргу, традыцыйна суадносіцца ў купалаўскім паэтычным свеце з такімі духоўна-культурнымі каштоўнасцямі, як *гістарычная памяць, нацыянальная самасвядомасць.*

Значыць, **не там** шукае, на думку Купалы, яго герой?

Дарэчы, ад слова *курган* Купалам утвараецца неалагізм *скурганіць*, які мае адмоўнае значэнне. ["*Скурганіў* бы душу чырванцом тваім яе"].

Грошы, багацце – гэтыя значэнні ўваходзяць у семантыку вобраза *скарб.* Аднак гэта *тое* ў скарбе, што *скурганьвае* душу, губіць чалавека або, ва ўсякім разе, не дае яму выйсці на правільны шлях, водзіць-зманьвае па заблытаных пуцінах.

Такім чынам, *скарб* – сімвал вельмі абсяжных і разнародных, *раскіданых* значэнняў. У ім адбіваюцца супярэчнасці свядомасці і экзістэнцыйная напружанасць *шляху* купалаўскага героя.

"Гутатанне" русалак у паэме Я. Купалы пэўным чынам звязана з дынамікай разгортвання дыскурсу, з яго данамічнымі характарыстыкамі, з уяўленнямі пра дынамічную хранатопную мадэль.

У "гутатанні" русалак, наогул у іх *неспакойных* паводзінах, магчыма, знаходзяць адлюстраванне народныя ўяўленні пра"той свет", дзе чалавек з неспакойным сумленнем не можа знайсці супакаення, прыпынку.

Адна з русалак – дзетазабойца, прастытутка ў мінулым – так і гаворыць, што гэта асуджанасць на вечнае беспрыстанішча наканавана ёй за грахі:

І за тое сную
Так сюды і туды… [66, 202]

Гэтак сама блукае беспрытульна, пакуль яго не адольвае сон (які таксама аказваецца неспакойным), і Сам.

Наогул жа многія (магчыма, большасць) героі Купалы не маюць супакаення, прыпыну, вымушаны бадзяцца, падарожнічаць. Іх адольвае своеасаблівы *комплекс паязджанства.* Яны блукаюць па

свеце (ці, хутчэй, паміж двума светамі – рэальным і ўяўным) у пошуках долі, *кветкі шчасця.* Такім чынам выяўляецца рамантычная двусветавасць у творчасці Я. Купалы.

Свет падзяляецца на пазітыў і негатыў: дзень і ноч, у ім валадараць белабог і чарнабог.

Аднак *там*, дзе пануе ноч, змрок, не ўсё пазначана знакам *мінус.* Там таксама цепліцца жывое пачуццё, хай і пранізанае болем, *смятением*, пакутамі. Русалкі напачатку “Сна на кургане” заяўляюць пра сябе як пра прадстаўніц цёмнай, начной паловы свету:

Днём ляжым, днём маўчым,
Як не жывы мы днём,
А як ночка прыйшла –
Мы жывём, мы пяём [66, 197].

Жыццё, ці водгалас жыцця, даходзіць і *туды.* Прывідам *таго* свету не чужыя нават эстэтычныя праявы. Тое, што не змагло ажыццявіцца ў *светлую* часіну, імкнецца *імітаваць* усё, што характэрна для жыцця *на зямлі.*

Трэба адзначыць такую характэрную асаблівасць беларускай літаратурнай міфалогіі: свет міфічных істот вельмі часта непасрэдна *судакранаецца, суадносіцца* са светам чалавека, з соцыумам. Больш таго, ён прасякаецца людскімі страсцямі, трывогамі, прымхамі, спадзяваннямі.

У большасці выпадкаў гэта, па сутнасці, той жа людскі свет, толькі адрынуты грамадствам, адчужаны ад чалавека.

Варта звярнуць увагу і на тое, як па-рознаму, аднак экспрэсіўна характарызуецца ў аўтарскіх рэмарках атмасфера дзеяння ў кожным абразе купалаўскай паэмы.

a) *чарадзейства:*

“З усёй мясціны вее бязлюддзем, чарам і жудою [66, 196].

b) *закінутасць:*

“Пусткай, гнілём і зніштажэннем вее з усяго замчышча” [66, 214].

c) *уварванне (прарыў) стыхіі, дынаміка:*

“Чуваць гул полымя і людскіх галосоў” [66, 231].

d) *мяшчанскі побыт, статыка:*

“На сценах вісіць колькі лубачных малюнкаў” [66, 257].

У першых двух абразах ужываецца адзін і той жа дзеяслоў *вее.* Азначэнні – адцягненыя, абугульненыя.

У трэцім – дзеялоў *чуваць.* Значэнне яго больш *асязальнае*, больш канкрэтнае. Гэтая ж рэмарка перае дынаміку.

У адрозненне ад гэта, у чацвёртай акцэнтуецца статыка.

У рэмарках, такім чынам, праграмуецца, кадзіруецца сэнсавая дамінанта абраза. Характарызуюцца не проста фон дзеяння, а *асяроддзе*, у якім існуюць героі, якое, па сутнасці, і спараджае адпаведны тып дзеяння, характар узаемаадносін. Гэта чатыры *адрозныя* сферы: нетры пушчы; руіны палаца; пажарышча вёскі; шынок на ўскраіне горада. Як адпаведныя ўвасабленні-рэпрэзентанты *Стыхіі (прыроды), Варожага соцыуму, Соцыуму свойскага (сялянскага) і Маргінальнага для яго, гарадскога, мяшчанскага асяроддзя.*

Вобраз-архетып *карчмы, шынка* як увасабленне гэтага *прамежкавага* для героя-селяніна свету – на раздарожжы таямніча-неспазнанага, міфалагічнага свету, свету сацыяльна варожага, чужога, і свету родавага (з якім таксама не заўсёды ідэнтыфікуе сябе асоба).

Побач з міфалагічнымі творамі Я. Купалы І. Навуменка ставіць паэму Я. Коласа "Сымон-музыка", у якой як і ў купалаўскіх творах, "думка аб "чалавечым" жыцці дрэў, кветак, траў, рэчкі, возера, лесу не толькі паэтычны вобраз, метафара, арнамент твора, а і яго мастацкая ідэя" [51, 72].

Антрапамарфізм – вызначальная асаблівасць паэмы, галоўная характарыстыка светапогляду і мыслення героя, музычна адоранага сялянскага хлапчука Сымонкі. У падобным светаўспрыманні выяўляюцца маральна-эстэтычныя крытэрыі, а таксама сацыяльная арыентаванасць. Сымонка валодае незвычайным для сялянскага асяроддзя дарам – здольнасцю *ўслухоўвацца ў музычную гармонію свету,* адчуваннем знітаванасці з прыродай. Звычайны, штодзённы сялянскі побыт быў далёкі ад такіх інтарэсаў, клопаты аб хлебе надзённым стаялі на першым месцы, засланяючы ўсё астатняе. Сымонка якраз кантрасна вылучаецца з сялянскай грамады сваёй незвычайнай здольнасцю да абвостранага і сканцэнтраванага эстэтычнага ўспрымання.

Аднак аўтар пераканаўча паказвае, што выйшаў Сымонка як мастак якраз з народнага асяроддзя. Менавіта народ, магчыма, не задумваючыся ў сваёй масе над пытаннямі эстэтычнага парадку, вылучае са сваіх радоў такіх самародкаў як гэты хлапчук-музыка. Таму што ў аснове антрапамарфічнага светапогляду ляжыць глыбока народная, гуманістычная па сваёй сутнасці, ідэя *суприччаснасці*, далучанасці чалавека да свету, суперажывання са светам. Сымонка, як выхадзец з сялянскай грамады, якая можа не заўсёды яго да канца разумела, але якая падсвядома адчувала таленавітасць, мастацкую адоранасць хлапчука, яго неардынарнасць, увасабляе яе падспудныя пераказанні і сумненні ўжо ў выглядзе рэфлексіі, адкрыта сфармуляваных пытанняў.

– Вось што ўперад я спытаю:
Дзед! Ці чуе зямля боль,
Як па ёй саха крывая
Робіць баразны і роль?
Як зямельку конік топча,
Ці баліць ёй? ці чутно? [52, 17].

Такое пытанне не можа турбаваць, напрыклад, князя або капельмайстра Галыгу, ці іншага прадстаўніка *панскага* свету. Такое пытанне задае той, хто хоць сам і не ішоў за сахой (хлапчук быў пастушком), аднак сам з'яўляецца часцінкай вялікага свету народнага жыцця, выразнікам народных дум. Таму такім хладам вее на Сымона ад муроў панскага палаца – яны яму чужыя.

Панскія замак, палац – сімвалічныя вобразы беларускай паэзіі, якія ўвасабляюць *адчужанасць* усяго панскага як іншароднага ад народнага жыцця. Руіны панскага палаца ў паэзіі Я. Купалы, напрыклад, населены разнастайнымі прывідамі, зданямі, марамі. У адрозненне ад ажыўлення, ачалавечвання прыроды, панскі замак або палац напаўняюцца "нежыццю", духамі, якія нясуць не жыццё, а смерць. Яны таксама як бы жывыя, адушаўлёныя, аднак варожыя свету селяніна.

Хлапчуку, які ўпершыню трапіў у замкавыя сцены, панскі замак уяўляецца варожаю істотаю, чужой і непрыхільнай. "Непрытульна і панура сцены гэтыя глядзяць"; "нейкім страхам і жудою гэты замак патыхаў" [52, 121].

Найбольш выразна адносіны да панскага свету выявіліся ў наступнай абмалёўцы замка:

Ды з залочанай адзежы
Вее чымся злым і рэжа,
Коле вочы ў падарожжы.
Блеск у вокнах – смех фальшывы,
Ён не вабіць, ён не грэе;
Тыя вокны – вочы змея.
Пазірае замак скрыва,
І ён душыць, гне маўкліва [52, 119].

Звяртае тут на сябе ўвагу тая функцыянальна-метафарычная роля, якую адыгрывае вобраз *смеху* як выражэння адмоўных эмоцый. Смех у гісторыі культуры мае эстэтычна-выяўленчае, экспрэсіўнае значэнне, яму часта надавалася рытуальнае, магічнае, сімвалічнае значэнне. Паэма Я. Коласа дае магчымасць прасачыць за выкарыстаннем вобраза смеху для падсветкі адносін да рэчаіснасці герояў твора. Умоўна смех у паэме можна падзяліць на два віды, кожны з якіх выражае свой, антаганістычны другому, свет. Як бачна з

прыведзенай вышэй цытаты, смех можа быць сімвалічным увасабленнем варожых чалавеку сіл – гэта халодны, нежыццёвы смех прывідаў і зданяў, смех панства, якому абыякавы лёс чалавека працы. Вось яго характарыстыкі, выражаныя метафарычнымі эпітэтамі: “смех фальшывы”, “пусты смех”, і нават “смех крывавы”, “смех страшны”.

Такому смеху процістаіць зусім іншы смех, з процілеглай семантычнай напоўненасцю і эстэтычнай выражанасцю, які з’яўляецца сімвалам жыцця, усеагульнага квітнення і пладароддзя. “Смяюцца” (ва ўспрыманні Сымонкі) ў паэме кветкі (“І галоўкай займаюць, засмяюцца васількі” [52, 8;]) “смяюцца” зоркі (“Кропля роскі на каштане блеск запальвае дзіўны; у ёй зорчын смех блукае” [52, 55]). “Смяецца” ўвесь Сусвет, напоўнены музыкай, агучаны:

Спеў у сэрцы адклікаўся,
І так добранька было,
Што Сымонка сам смяяўся,
Усё смяялася, цвіло… [52, 8].

Прывядзем яшчэ адзін фрагмент з паэмы Я. Коласа, у якім вобраз смеху ўступае ва ўзаемадзеянне з іншымі вобразамі:

Нікне ночка. Дзень чуць значна
З смехам ясным на вуснох
Ідзе з ёю ў стэп няўбачны… [52, 47].

Тое, што *ясны смех* асацыіруецца менавіта з днём, з наступленнем світання, з адыходам ночы, уяўляецца заканамерным для сімволіка-мастацкай сістэмы твора. Трэба дадаць, што і парны, антанімічны вобраз *ночы і дня* пры ўсёй сваёй рэальнай пейзажнай функцыянальнасці ўспрымаецца ў сімвалічным значэнні.

Святло і цемра – самыя агульныя антыноміі, якія арганізуюць сістэму сімвалаў і алегорый многіх твораў беларускай літаратуры. Генезіс гэтай антыноміі караніцца ў самай глыбокай старажытнасці, калі чалавек надаваў найвялікшае значэнне чаргаванню дня і ночы, кожны раз успрымаючы гэту з’яву як адкрыццё.

Для беларускай паэзіі ХХ ст. захавалася ў пэўнай ступені актуальным эстэтычнае значэнне дадзенай антыноміі. Губляючы міфалагічнае значэнне, яна набывала мастацкую універсальнасць, спалучаючы эстэтычныя і сацыяльныя сэнсы. У сацыяльным плане з святлом атаясамліваўся свет мужыка-працаўніка, з цемрай – панапрыгнятальніка. У эстэтычным плане святло і цемра таксама размежаваны досыць выразна: са святлом асацыіруецца прыгожае, з цемрай – агіднае, пачварнае.

4. Роля мастацкай самарэфлексіі ў працэсе станаўлення беларускай літаратуры

З пачаткам бурнага развіцця беларускай літаратуры ў 1900-я гады, калі былі знятыя штучныя заслоны, што стрымлівалі яго, вельмі актуальнай для мастацкай свядомасці стала самарэфлексія, засяроджанасць на пытаннях, звязаных з прыродай мастацкай творчасці, вытокамі і прызначэннем мастацтва, характарам яго ўзаемадзеяння з рэчаіснасцю. Гэта абумоўлівалася цэлым шэрагам прычын. Мабыць, самай галоўнай з іх была неабходнасць вызначэння межаў і магчымасцей мастацтва менавіта ў тых спецыфічных умовах аднаўлення актыўнага літаратурна-мастацкага працэсу, фармавання новай літаратуры на новых сацыяльных падставах, з улікам зменenага сацыяльнага поля літаратуры, культурнай парадыгмы, новай грамадска-палітычнай сітуацыі. Першыя крокі новай літаратуры ў новых умовах яе існавання павінны былі быць усвядомленымі, асэнсаванымі.

Другой прычынай літаратурнай самарэфлексіі, канцэнтрацыі самаўсвядомленага мастацкага вопыту менавіта ў саміх літаратурных творах, было тое, што на той час яшчэ амаль цалкам адсутнічалі літаратурная крытыка, літаратуразнаўчая навука, якія маглі б узяць на сябе гэтыя задачы. Яны знаходзіліся пакуль што ў зародкавым стане.

Гісторыёграф беларускага літаратуразнаўства і крытыкі М. Мушынскі адзначае як характэрную асаблівасць тагачаснага літаратурнага працэсу, што “ў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. багата вершаў аб паэце і паэзіі, аб ролі песняра ў грамадскім жыцці і прызначэнні мастацкага слова” [2, 70]. Гэтая з’ява разглядаецца ім як невыпадковая, натуральна вынікаючая з той сітуацыі, якая складвалася на той час. “Па сутнасці мы маем тут справу з творамі, у якіх абгрунтоўвалася ідэйна-эстэтычная праграма, мастацкае крэда паэтаў, што ўсведамлялі сябе прадстаўнікамі нацыянальнай літаратуры”, – піша М. Мушынскі ў “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя”. “Гэта значыць Купала і Колас, Багдановіч і Гарун сродкамі паэтычнай мовы рабілі справу, якую павінна была рабіць уласна літаратурная крытыка, закліканая дапамагчы самаўсведамленню літаратуры” [2, 70]. Тут гаворка вядзецца пра тое, што аналітычную і інтэрпрэтацыйную місію літаратурнай крытыкі ўсклала на сябе паэзія, але, па сутнасці, падобная з’ява распаўсюджвалася і на ўсе іншыя жанравыя разнавіднасці маладой беларускай літаратуры. Проста паэзія была тады вядучым жанрам, менавіта ў паэтычнай творчасці (у *“песні”)* ў сканцэнтраваным выглядзе выяўляліся самыя

актуальнейшыя эстэтычныя, філасофскія, грамадскія, маральныя праблемы таго часу, паэзія была яскравейшым выражэннем не толькі надзённых клопатаў і патрэб грамадства, якое фармавалася, але і спрадвечных духоўных каштоўнасцей народа, яго мастацкіх уяўленняў, зафіксаваных у вобразах, сімвалах і архетыпах, што мелі глыбокія гістарычныя карані.

Патрэбна яшчэ ўлічваць і тое, што імкненне нацыянальнай літаратуры да самарэфлексавання над пытаннямі мастацтва знаходзілася ў рэчышчы агульнай тэндэнцыі сусветнага мастацкага развіцця. Роля мастацкай самарэфлексіі ў літаратуры XX стагоддзя ўзрасла вельмі адчувальна, стаўшы адной з яе вызначальных рыс. У літаратуры канца XX стагоддзя гэтая характэрная асаблівасць набывае часам нават пэўнае негатыўнае значэнне, ва ўсякім разе ўспрымаецца некаторымі крытыкамі як не вельмі пажаданая. Немагчыма зводзіць, заяўляюць яны, увесь змест і прадмет літаратуры да адной тэмы, пасвячаючы літаратурны твор таму, як ён ствараецца, засяроджваючы ўвагу выключна на самім працэсе тварэння. Крытыка бачыць у такой аднабаковай скіраванасці выяўленне крайнасцей сучаснай постмадэрністычнай літаратуры.

Для мастацкага развіцця ў XX стагоддзі характэрна збліжэнне інтэлектуальных і псіхалагічных тэндэнцый. Рэфлексія спараджальніка тэксту, суб’екта літаратурнага дыскурсу ва ўсё большай ступені пачынае засяроджвацца на самім працэсе творчасці. Гэта тэндэнцыя знайшла сваё гранічнае выражэнне ў постмадэрнісцкай літаратуры, але яна з нарастаючай сілай выяўлялася на ўсім працягу стагоддзя. Самарэфлексія літаратуры па сведчанні многіх даследчыкаў адыгрывала ў мінулым стагоддзі адну з вызначальных і характэрных роляў.

Найбольш прыкметна фактар прысутнасці ў свядомасці сучаснага грамадства «культурнай рэальнасці», яе ўздзеяння на характар мыслення, асаблівасці ўспрымання свету праяўляецца ў філасофіі і эстэтыцы постмадэрну. Для посмадэрнісцкага светаўспрымання ў канцы XX стагоддзя характэрна якраз актуалізацыя культуралагічных рэалій, успрыманне мастацкіх традыцый, эстэтычных набыткаў чалавецтва, назапашаных цягам многіх тысячагоддзяў, як дадзенасці, у якой, нароўні з рэчаіснасцю, існуе сучасны чалавек. Гэтая эстэтычная дадзенасць выступае, па сутнасці, такім жа самым матэрыялам ў адносінах да мастацкай творчасці, як і акружаючая аўтара аб'ектыўная рэчаіснасць.

Аднак трэба заўважыць, што калі мець на ўвазе ўвесь гістарычны працэс мастацкага развіцця ў сусветным маштабе, то для яго заўсёды

ў той або іншай ступені была ўласціва гэтая рыса: зварот увагі мастака на сам працэс творчасці, самарэфлексія над творчасцю, роздум аўтара над сутнасцю і прызначэннем сваёй справы. Асэнсаванне сябе ў свеце і асэнсаванне сябе як мастака заўсёды ў той або іншай меры спалучаліся ў адзіным творчым працэсе. Вядома, былі мастацкія, гісторыка-культурныя эпохі, у якія асэнсаванне таямніц і законаў мастацтва адбывалася найбольш інтэнсіўна, як, напрыклад, у эпоху рамантызму. У іншыя часы гэтая тэндэнцыя праяўлялася не так відавочна.

Самарэфлексія літаратуры, асэнсаванне ёю сваёй уласнай прыроды і прызначэння, акцэнтацыя ўвагі творцаў на самім працэсе творчасці з'яўляюцца вызначальнымі рысамі сучаснага мастацкага развіцця. Аднак не ўсе даследчыкі літаратуры з аднолькавым энтузіязмам прымаюць і вітаюць падобныя тэндэнцыі. Знаходзяць яны таксама і сваіх апанентаў, якія засцерагаюць ад празмернага ўхілу ў засяроджанасць літаратуры выключна на сваіх уласных праблемах, што можа прывесці да пэўнай аднабаковасці.

Каментуючы перавыданне працы У. Вейдле “Паміранне мастацтва”, выдадзенай упершыню ў 1936 годзе, вядомы даследчык замежнай літаратуры А. Звераў знаходзіць яе значэнне для сучаснасці ў тым, што аўтар адстойвае традыцыйныя каштоўнасці мастацтва, погляд на яго, як на “наноў створанае жывое быццё” [3, 267]. Менавіта Вейдле, на думку Зверава, ужо ў трыццатыя гады ХХ стагоддзя ўбачыў небяспеку ў тэндэнцыі да “ўзмацнення літаратурнасці” на шкоду самой літаратуры” [3, 268], якая выступала як адна з асноўных асаблівасцей сусветнага літаратурнага працэсу.

Звераў звяртае ўвагу на актуальнасць сёння пытання, зададзенага многа дзесяцігоддзяў таму Вейдле: ці не таму чытач страчвае цікавасць да літаратуры, што адчувае, “што перад ім не мастацтва, якое “пашырана да свету”, а ў лепшым выпадку нейкі паўфабрыкат, дзе “свет звужаны да мастацтва, падрыхтаваны, прэпараваны, патрэбным чынам афарбаваны”, каб нішто не перашкаджала заняцца праблемамі мадыфікацыі і ўдасканальвання самога механізма творчасці, нібыта для мастака няма задачы больш істотнай і важнай” [3, 269]. З часоў Вейдле, як лічыць Звераў, сітуацыя толькі пагоршылася. «Вейдле меў на ўвазе чытача, які яшчэ не да рэшты разуверыўся ў літаратуры, не звык да таго, што паміж тэкстам і рэальнасцю адсутнічаюць апазнавальныя повязі і, мала таго, такія повязі старанна абрываюцца, калі яны ўсё-такі ўзнікнуць якімсьці міжвольным чынам. Цяпер гэты бар'ер паміж літаратурай і рэальнасцю зрабіўся настолькі трывалым, што стала лічыцца натуральным

становішчам тая анамалія, якую Вейдле зафіксаваў шэсцьдзесят гадоў назад: твор аказваецца толькі «сведчаннем літаратурай свядомасці пра самую сябе» [3,269].

А. Звераў бачыць негатыўныя наступствы ў тым працэсе, у якім «набыла статус нормы дзіўная сітуацыя, калі, па словах Вейдле, мастацтва падменена ведамі пра яго магчымасці, якія мастак дэманструе з упэўненасцю, што гэта і ёсць яго сапраўдная справа» [3, 269].

Зыходзячы з аналізу асаблівасцей развіцця сучаснага мастацтва, эвалюцыі творчасці асобных буйнейшых прадстаўнікоў сусветнай літаратуры, у прыватнасці, заўважаючы іх дрэйф у бок захаплення «працэсуальнасцю», тэхнікай творчасці, А. Звераў прыходзіць да несуцяшальных вывадаў.

Даследчык падкрэслівае, што ў выніку згаданых працэсаў літаратура страчвае цікавасць да сябе з боку чытача: «Засвоіўшы, што гэтае мастацтва гаворыць пра самаго сябе, а не пра свет, у якім яно існуе, да яго – і ўвогуле справядліва – пачынаюць адносіцца ў лепшым выпадку як да выкшталцонай гульні інтэлекту. Як да «пераапранутай філасофіі», калі выкарыстаць вызначэнне Гесэ. Або, яшчэ прасцей, як да бязмэтнага суаднясення структур і формул, якім, адгароджваючыся ад быцця, займаліся ў знакамітым рамане таго ж Гесэ падданыя рэспублікі Касталія» [3, 270].

Аднак, на думку Зверава, раман Гесэ якраз не належыць да ліку пашыранай цяпер літаратуры пра літаратуру, паколькі ён суадносіцца з рэальнасцю. “Але “Гульня ў шкляныя перлы” належыць цалкам канкрэтнай сітуацыі, калі падобнае дыстанцыраванне ад соцыуму з’яўлялася спосабам супрацьдзеяння яго вар’яцтву, а, значыць, формай самаабароны. Касталія ў Гесэ размешчана “ўнутры структуры народа, свету, сусветнай гісторыі”. Яе, гэтую структуру, вельмі цяжка, часцей немагчыма распазнаць, знаёмячыся з тэкстамі, якія сталі свайго кшталту фірмовым знакам сённяшняй літаратуры”[3, 270], – заяўляе літаратуразнаўца.

Вывады і прагнозы А. Зверава мабыць занадта песімістычныя і ў нечым таксама тэндэнцыйныя. Аднак яны даюць падставы для роздуму, для пошуку такіх кірункаў мастацкага развіцця, у якіх бы ўлічвалася ўся шматстайнасць і няпростасць узаемадачыненняў мастацтва і рэчаіснасці, усе патэнцыяльныя магчымасці літаратуры як слоўнага мастацтва.

У беларускай літаратуры ХХ стагоддзя ўважлівае стаўленне да праблем творчасці з'яўляецца адной з яе характэрных адзнак. Гэты працэс мастацкага самааналізу, асэнсавання стваральнікамі літаратурных твораў самой прыроды мастацкай творчасці мае ў гісторыі бела-

рускай літаратуры новага часу свае найбольш яскрава выражаныя перыяды. У гэтым сэнсе найбольш характэрнымі ўяўляюцца два перыяды – пачатак ХХ стагоддзя і яго канец (стыкі стагоддзяў наогул з'яўляюцца часцей за ўсё яскравым выяўленнем пераходнасці ў мастацкім развіцці, часам выяўлення найбольш характэрных патэнцый).

Няма патрэбы ў асаблівай характарыстыцы значэння ў гісторыі развіцця беларускай літаратуры ХХ стагоддзя першых яго дзесяцігоддзяў – часу станаўлення і сталення новай беларускай літаратуры (першы, папярэдні этап яе фармавання – гэта ўсё ХІХ стагоддзе). Гэта выключна важны перыяд у гісторыі беларускай літаратуры, які аказаў магутнае ўздзеянне на ўсю яе далейшую гісторыю, прадвызначыўшы тыя шляхі, па якіх яна пайшла да свайго росквіту (а таксама пазначыўшы і тыя шляхі, якія, па тых ці іншых прычынах, аказаліся не да канца пройдзенымі).

Творчасць Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча і іншых прадстаўнікоў класічнай пары беларускай літаратуры ў многім прадвызначыла шляхі яе далейшага развіцця. Іх хранатопныя мадэлі мастацкага свету знайшлі сваё выяўленне ў трансфармаваным выглядзе ў творах буйнейшых майстроў слова наступных пакаленняў.

Гэты час, які справядліва называецца эпохай нацыянальнага Адраджэння, характарызуецца надзвычай актыўнымі сацыяльна-грамадскімі і культуралагічнымі працэсамі. У мастацкіх адносінах ён вызначаецца прыкметным уздзеяннем неарамантызму, інтэнсіўнымі і напружанымі духоўнымі, эстэтычнымі, філасофска-маральнымі пошукамі, спробамі асваення эстэтычнай прасторы мадэрнізму, станаўленнем і ўмацаваннем рэалістычнага напрамку. У гэты бурлівы час развіцця нацыянальнай літаратуры пільная ўвага да пытанняў мастацкай творчасці зразумелая і вытлумачальная многімі прычынамі.

Канец ХХ стагоддзя, пачатак новага – час, калі праблемы творчасці, высвятлення спосабаў мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці, духоўнага свету чалавека, эстэтычнага самавыражэння набылі таксама першаступеннае значэнне. Беларуская літаратура, як і іншыя нацыянальныя літаратуры, як і ўся сусветная літаратура, стаіць сёння перад новымі мастацкімі шляхамі, у прадчуванні новых эстэтычных адкрыццяў, імкнецца авалодаць новым мастацкім мысленнем, новымі падыходамі ў спасціжэнні прыроды мастацкага феномена і пранікнення ў яго глыбіні. На сумежжы ХХ і ХХІ стагоддзяў адбываецца карэнная змена мастацкай парадыгмы.

Аднак псіхалагічныя падасновы павышанай цікавасці да мастацкіх здольнасцей чалавека, да прыроды мастацкага працэсу ў абодвух гэтых выпадках, у гэтыя два, вельмі непадобныя адзін да аднаго, пе-

рыяды, вядома ж, адрозніваюцца між сабой, і, па сутнасці, з'яўляюцца кардынальна процілеглымі.

Рамантычнае або неарамантычнае светаўспрыманне рэвалюцыйнай у многіх адносінах пары пачатку XX стагоддзя было скіравана да асобы пераўтваральніка свету, было прасякнута суб'ектыўнасцю, хоць цікавілі стваральнікаў тагачаснай літаратуры ў вялікай ступені таксама і праблемы калектыўнай свядомасці. Творчасць уяўлялася актам суб'ектывізаваным, прасякнутым душэўнымі памкненнямі аўтара. Авалоданне псіхалагічным майстэрствам для маладой беларускай літаратуры было знакам часу, выражэннем надзённых эстэтычных патрэб, хоць, вядома, розныя аб'ектыўныя фактары даволі значна стрымлівалі часам гэтыя памкненні.

З другой паловы XX стагоддзя ў сусветнай літаратуры набірае разгон працэс супрацьлеглай скіраванасці – дэпсіхалагізацыя. Суб'ект літаратурнай творчасці, аўтар ў постструктуралісцкіх, постмадэрнісцкіх тэорыях і ў мастацкай практыцы постмадэрну страчвае сваё значэнне. Адкрыта заяўляецца пра «смерць аўтара» (Р. Барт). Хоць у пэўным сэнсе гэта ўсё ж такі не больш як метафара, але яна адлюстроўвае сутнасць рэальных працэсаў, што адбываюцца ў сучаснай літаратуры.

Гэтая непадобнасць агульных філасофска-эстэтычных установак часу, іх размежаванасць у розныя перыяды стагоддзя і ўтварае напружанне мастацкай пошукавасці, вызначае дынамізм мастацкага мыслення, дыялектычнасць узаемадзеяння ў творчым працэсе суб'ектыўнага і аб'ектыўнага пачаткаў. Беларуская літаратура ў XX стагоддзі, у час свайго станаўлення і рэальнага раскрыцця творчага патэнцыялу, выкрышталізоўвання класічных форм і выпрацоўкі наватарскіх тэндэнцый, падверглася надзвычайнаму выпрабаванню на трываласць свайго статусу, адстойваючы сваё месца сярод развітых літаратур свету ва ўмовах хуткай зменлівасці мастацкіх прыярытэтаў, ва ўмовах складанага і напружанага эстэтычнага і гісторыка-сацыяльнага развіцця.

Як вядома, у беларускай мастацкай традыцыі **песня** служыць сімвалічным аналагам творчасці. І Я. Купала, і многія іншыя паэты першай паловы XX ст., а ў пэўнай ступені і пазнейшага часу, атаясамлівалі сваю творчасць са своеасаблівай *песняй,* падкрэсліваючы тым самым яе арыентаванасць на музычную форму выражэння, на цесную сувязь з музычным пачаткам. У паэтычнай творчасці Я. Купалы музычны і жывапісны пачаткі спалучаюцца ў цэласны метафарычны вобраз песні, уквечанай узорамі. Таксама сінкрэтычна паяднояваюцца ў паэзіі Я. Купалы эстэтычны і сацыяльны

пачаткі. У *песні*, у творчасці паэта, і, мабыць, найперш у яго душы (якую "акрыляюць прыгожасці свету", якая "пад небам лунае"), адбываецца натульнае спалучэнне, зліццё ў адну суцэльную плынь "музычнага водгулля", што сыходзіць ад прыроднага асяроддзя, і таго, што нясе з сабой свет грамадскіх дачыненняў, сацыяльнай практыкі. Задача паэта заключаецца ў тым, каб якімсьці чынам паяднаць, узгадніць паміж сабой "музычнае водгулле" і "жальбы скрыўджаных душ", з аднолькавай пранікілівасцю адчуць, успрынящь і ўвасобіць у сваёй творчасці "пасланні", што ідуць ад свету-універсуму, ад шматстайных праяў рэчаіснасці, ад соцыуму, ад спрадвечных законаў хараства і гармоніі.

Ад шопату спелых пшанічных калоссяў,
Ад шэлесту лісцяў узмежных ігруш
Музычнае водгулле ў песню лілося,
Злівалася з жальбамі скрыўджаных душ. [4, 68]

Абедзьве гэтыя стыхіі, што пранікаюць у самую сутнасць паэтавай творчасці, фармуючы яе сэнсавую і стылёвую адметнасць, надзелены такой якасцю, як *плыннасць,* цякучасць. Гэтая *плыннасць* якраз у найбольшай ступені і перадае характар творчага працэсу, якім ён уяўляецца самому паэту. Азначэнні складнікаў і механізмаў творчага працэсу, даваемыя самім аўтарам, звычайна маюць метафарычны характар. Як і жанравае азначэнне *песня*, якое пераасэнсоўваецца ў дачыненні да ўсёй літаратурнай творчасці, выконваючым падвойную метафарычна-тэрміналагічную ролю ў вершы Я. Купалы "Мая навука" з'яўляецца дзеяслоў *ліцца*. Абодва гэтыя словы натуральна спалучаюцца ў адным выразе: *льецца песня*. Метафарычнае значэнне слова *ліцца (выліваццa, уліваццa)* добра стасуецца, з аднаго боку, з тым кантэкстам мастацкай самарэфлексіі, у якім яно ўжываецца паэтам, а, з другога – з традыцыйным яго ўспрыманнем у народнай мове пры перадачы самых *душэўных*, прачулых пачуццяў: *выліцца з душы і г. д.* Уваходзіць у кантэкст падобнага словаўжывання і сімвалічны вобраз *крыніцы* ў розных яго значэннях. Адно з іх таксама звязана трывала з творчасцю, мастацтвам, натхненнем. Другое ж сімвалізуе глыбінныя асновы, вытокі жыцця, быццёвую ўгрунтаванасць, энергетыку.

У светаадчуванні аўтара, якое ў многіх творах беларускай літаратуры з'яўляецца асобнай тэмай, прадметам мастацкага выражэння, вялікую ролю адыгрывае пачуццёвая сфера, у прыватнасці, звернутая да слыху, гучання.

Гул жыцця, гучанне свету, музычныя сферы быцця – усё гэта надзвычай істотныя моманты паэтычнай мадэлі свету.

Першы верш з нізкі "У зачарованым царстве" са зборніка М. Багдановіча "Вянок" пачынаецца так: "Чуеш гул?.." [5, 52].

Для мастака вельмі важна *пачуць* свет у яго гарманічных гукавых праявах. Творчасць разумеецца М. Багдановічам як унясенне ў быццё гарманічнага складніка. Песня паэта імкнецца спалучыць гарманічнай повяззю свет-універсум і свет суб'екта. Аднак ці магчыма гэта? Ці можа вывесці ў шырокі свет сваю гармонію асоба творцы, ці можа ён зрабіць блізкім і зразумелым тое, што з'яўляецца для яго самым інтымным?

Песня рвецца і ліецца
На раздольны, вольны свет.
Але хто яе пачуе?
Можа, толькі сам паэт [5, 76].

Адна з нізак вершаў у кнізе "Вянок" названа М. Багдановічам "Згукі Бацькаўшчыны".

У М. Багдановіча *чуццё* выступае ў некалькіх значэнях – як пачуццё і як здольнасць чуць, услухоўвацца.

Чуць, адчуваць, спачуваць... – аднакаранёвасць гэтых лексем утварае канцэптуальнае адзінства.

"Пачуйце жа гэта, пачуйце, / Хто ўмее з вас сэрцам чуваць!" [5, 266] – у гэтым вобразным звароце паяднаны фізіялагічныя, эстэтычныя, інфарматыўныя, сацыяльныя і псіхалагічныя бакі экзістэнцыі.

Выява, вобраз у творчасці М. Багдановіча пераважна выяўляюць рацыянальны бок, апелююць да розуму, аналітыкі.

Гул, спеў, песня – выражаюць сферу душэўнага, пачуццёвага, таго, што яшчэ не прыняло зацвярдзелых форм.

Гучанне, спалучэнне і перапляценне гукаў маюць вялікае значэнне пры апісанні псіхалагічнага стану чалавека, пры перадачы агульнай настраёвасці малюнку прыроды, танальнасці светаадчування (або агульнага або прыналежнага асобнаму персанажу).

У апавяданні М. Зарэцкага "Ноччу" (1923) гукі на млыне сплятаюцца ў агульнае адчуванне-роздум (з агульнага пункту гледжання), адыгрываючы тым самым пэўную ролю ў асвятленні здарэння з забойствам.

"Весела ў млыне…

– Тах-тах-тах-тах… – выразна лапеча латак…

– Ж-ж-ж-ж… – працавіта ўтораць яму жорны…

Сцены дрыжаць. У іх глухім ледзь чутным дрыжэнні чуецца змаганне з магутнай сілай…

Усе зыкі тонуць у няўпынным шуме вады на коле. Нейкай адвечнай, бесканцовай і даўно знаёмай песняй выдае гэты шум. І ўрачыстае жыццё і глыбокі спакой чуецца ў гэтай песні. Пад яе лад душа чалавека то абураецца бадзёрым рухам жыцця, то засцілаецца салодка-аксамітавай плёнкай смутку і пачынае плаўка калыхацца ў зялёным моры ўспамінаў… І шум вады тады смела ўваходзіць у нутро чалавека, пранікае ў самыя патаемныя куткі і зліваецца з песняй душы ў ядыную дзіўную гармонію. Потым ураз вылятае, спуджаны прачнуўшымся розумам, і зноў гудзіць здалёк, зноў завець да бурлівага жыцця” [80, 54].

5. Лірычнае выражэнне і вобразная выява

Лірызм і вобразнасць, выраз і выява, музыка і жывапіс, гук і сэнс, рытм і структура - гэтыя дыхатанімічныя рады, якія выяўляюць процілеглыя бакі паэтычнай творчасці, і, разам з тым, рэпрэзентуюць мастацкае выражэнне суадноснасці з рэальна ўспрымаемым светам, заўсёды ў вялікай ступені, як гэта ўжо адзначана намі вышэй, цікавілі М. Багдановіча.

Максім Багдановіч і як паэт, майстар паэтычнага слова, і як тэарэтык літаратуры заўсёды ўлічваў узаеманацяжэнне паміж гэтымі кантрапунктамі творчага працэсу. Першы і важнейшы раздзел яго зборніка “Вянок” атрымаў назву “Малюнкі і спевы”.

У сваіх літаратурна-крытычных працах М. Багдановіч размяжоўвае паняцці лірычнасці і вобразнасці. Найбольш выразна такое размежаванне абазначана Багдановічам у яго самахарактарыстыцы ў артыкуле “Глыбы і слаі” (мабыць, гэта хутчэй усё-такі самахарактарыстыка).

Сябе як паэта Максім Багдановіч адносіць да аўтараў, схільных да пластычна-вобразнага вырашэння паэтычнай тэмы. Называе сябе “паэтам-маляром”.

“Слабы як лірык, ён усю сваю ўвагу звяртае на абразнасць зместу вершаў і разам з тым клапоціцца аб згушчонасці яго, спадзяваючыся прыдаць ім праз гэта асаблівую сілу, але, сціснутыя павэдлуг такіх заходаў, вершы іншы раз заміж малюнка даюць якісь абрывак яго” [9, 190].

Не імкнучыся даваць уласнай творчасці самаацэнку, а толькі самахарактарыстыку, Багдановіч пакідае пытанне адкрытым (“Што варта гэтая праца, сказаць пакуль што цяжка” [9, 190]. Аднак у гэтых словах адчуваецца таксама і надзея на тое, што апошняе слова

застаецца за будучыняй. “Паэт-маляр”, “слабы як лірык” – у гэтых азначэннях нібыта праглядаюць адмоўныя адцэнні. Мабыць, гэта і дае падставы на сумненні ў прыналежнасці дадзенай характарыстыкі самому паэту. Але ці сапраўды адмоўнае значэнне ўкладвалася Багдановічам у гэтыя выразы?

Вядома, Максім Багдановіч не быў толькі “паэтам-маляром”. Не быў ён “слабым як лірык”. Мы, у нашым сёняшнім дні, карыстаючыся вопытам амаль што стогадовага ўспрымання і асэнсавання творчага даробку паэта, бачым гэта вельмі выразна. Уся справа, мабыць, у тым, ***што*** ўкладвалася паэтам (а ў дадзеным выпадку і даследчыкам літаратуры, тэарэтыкам літаратуры) у гэтыя выразы.

Калі лірызм разумець у тым сэнсе, у якім крытыкаваўся Багдановічам Купала, як і іншыя паэты той пары, то, вядома, Максім Багдановіч “слабы лірык”. Ён не аддаецца цалкам і безаглядна на волю лірычнай эмацыянальнай стыхіі, не падпадае пад гіпнатычнае ўздзеянне гука-рытмічнай плыні. Аднак ён лірык па самой сутнасці свайго таленту, лірык, які лірычнае выражэнне даносіць праз паэтычнае выяўленне. Панятце “паэт-маляр”, такім чынам, не ўключае ў сваё семантычнае поле апісальніцтва-фактаграфіі.

Малюнак, краса, моц, сіла – гэта словы з багдановічаўскага тэарэтыка-літаратурнага лексікону. Яны як не трэба лепей паказваюць на тое, што “глыбы і слаі” паэтычнага дыскурсу ў мастацкай канцэпцыі Багдановіча прасякаюцца тонкім і эмацыянальна напружаным лірычным пачуццём.

Характэрна тое, што і сам працэс лірычнага выражэння паўстае ва ўяўленні Максіма Багдановіча ў вобразна-пластычным увасабленні. Выяўленае праз вобраз-метафару, лірычнае пачуццё ўспрымаецца як інтэлектуальна асэнсаваны акт. Так, у вершы пра Каруся Каганца, песні старога паэта метафарычна прыраўнаны да патоку, што прабівае “лёд халодны ў душы” [9, 105], вывяргаючыся на паверхню. У другой страфе гэтага невялікага верша – іншая метафара, якая дапаўняе вобраз. Творчае маўчанне Каганца Багдановіч суадносіць метафарычна са знікненнем крыніцы пад зямлёю. Маўляў, калі мы не бачым вынікаў духоўнай і творчай працы песняра, гэта зусім не азначае, што там, куды не дасягае наш зрок, нічога не адбываецца. Лірычнае пачуццё, паэтычная моц мусяць раней ці пазней “на волю прабіцца” [9, 105], гэта значыць стаць ***відавочнымі*** для ўсіх.

Максім Багдановіч вытокі і першаасновы паэтычнай творчасці знаходзіць найперш у пачуццёвасці, у адчуваннях, у душы чалавека-творцы. Слова ***душа*** сустракаецца вельмі часта ў яго вершах і ўжо

таму, што менавіта *адсюль* сыходзіць творчая энергія паэтычнага пачуцця, увасобленага ў слове, для Багдановіча гэта святая святых. Гэта з'явішча шырокае, неабдымнае і неспазнавальнае, як і сама паэзія.

Душа паэта, як і любога іншага чалавека, яго ўнутраны, духоўны свет бязмежныя, яны не маюць канкрэтна вызначальных абрысаў, не могуць быць вымераны і суаднесены з пэўнымі формамі. Душа бясформная. Але выражаецца яна праз форму. Таксама як і паэтычнае пачуццё.

Тое, што "выцякае" з душы паэта ўяўляецца палыхаючай, бурхлівай, несутрымнай гарачай лавай. Таму што яно ўзнікае і фармуецца якраз цяпер, у гэтую хвіліну. Набываючы ж форму, яно ахалоджваецца, застывае ў слове, вобразе, метафары.

У вершах Максіма Багдановіча, дзе закранаецца тэма творчасці, выразна прасочваецца апазіцыя ***гарачыня – холад***. Гарачыня, цяпло пачуццяў, якія ідуць ад жывога, непасрэднага судакранання з рэчаіснасцю, улучанасці ў быццёвы працэс, якасна абазначаюць адзін з бакоў паэтычнай творчасці.

Гэта першасны, архетыповы, стыхійны пачатак творчасці. Аднак каб стаць успрымаемым і значымым для рэцыпіента, ён мусіць падпасці пад пэўныя метамарфозы, якія характарызуюць творчасць як мастацтва і найперш такія яе якасці як штучнасць і фармальнасць (формнасць).

Менавіта форма спыняе цякучасць і няўлоўнасць беспрадметнага пачуццёвага выражэння, робіць яго пазнавальным, значымым. "Холад" думкі, формы, структуры – гэта азначальная састаўная творчага працэсу, якая нясе ў сабе ў закадаваным выглядзе пэўны семантычны і вобразатворны сэнс.

Думка ў Багдановіча разглядаецца як носьбіт пачуцця, яго *«афармляльнік»* (менавіта «холад думкі» фармуе пачуццё, г. зн. надае яму пэўную, мастацка значымую форму, вобразнасць, здольнасць быць успрынятым іншымі).

Яскравай і характэрнай для паэтыкі Максіма Багдановіча дыхатанімічнасцю прасякнуты яго "Санет" ("Прынадна вочы ззяюць да мяне... " "Гарачая хваля" крыві, "пылаючы жар" кахання – і пагрозаперасцярога сцюжы. Яркі россып іскраў ад метэора – і холад у яго глыбіні. Унутранае і знешняе, адкрытае і стоенае, жыццёва непасрэднае і адчужана зманлівае – усё тут дыялектычна ўзаемазвязана, адгукаецца адно аднаму ў прасторы верша і сведчыць

пра намаганні паэта кантрастнай і пластычна выразнай вобразнай матэрыяй улоўліваць самыя складаныя і супярэчлівыя адчуванні.

Багдановічава ўяўленне пра прыроду паэтычнага працэсу найбольш поўна і выразна ў вобразным выглядзе ўвасоблена ў паэме “Вераніка”.

І – помню я – тады жа ўперш
З маей душы паліўся верш.

Ён там кіпеў струёй жывою,
Праз холад мыслі працякаў
І ў цвёрдых формах застываў,
Як воск гарачы пад вадою,
Каторым трэба вам гадаць,
Аб чым той вершык меў казаць.
[5, 150]

Максім Багдановіч асэнсоўвае тут творчасць у традыцыйных для яго вобразах. Гэта, вядома, не выяўленне пачуцця, а ўспамін аб ім, у якім балеснасць прыхавана лёгкай іроніяй. Усё ў мінулым. Але якраз гэтае мінулае захаваць і ўтрымаць і прызначана вершу. Яно зашыфравана, закадавана ў знакавай форме верша, твора мастацтва. Форма – знак, іерогліф. Мы можам адно гадаць аб тым, што ўвайшло, улілося ў яе. Аднак, зноў жа, гадаць не па чым іншым, як па самой форме.

І гэтае гаданне-ўгадванне – гэта не столькі спробы дасачыць за рэальнымі “прататыпамі” вобраза (пачуццёвымі, псіхалагічнымі або фактычнымі), як імкненне ахапіць універсальна ўсепранікальныя повязі духоўна-экзістэнцыйнага светаўладкавання.

Мастак-сузіральнік, майстар пластычнага відарысу, Максім Багдановіч празорваў за вобразнай карцінай экзістэнцыйныя глыбіні. У вершы Багдановіча “Варажба” як быццам не прысутнічае выяўна фактар мастацтва. І аўтар, і чытач тут непасрэдна сузіраюць прыродную перспектыву. “Шызыя астаткі грозных хмар” на паслянавальнічным небе – быццам абрысы воску, што прызначаны для варажбы. Гаданне тут ідзе не толькі аб лёсе асобнага чалавека. Па гэтых плынных абрысах прачытваецца невядомы і пагрозны сусветны лёс.

У паэзіі М. Багдановіча вялікае значэнне мае вобраз-архетып *покрыва, заслоны*, выяўленне *шматпластовасці* быцця. Канцэпцыя адзінства жыццетварэння і творчасці знаходзіць сваё выражэнне ў суадноснасці паняццяў *феномен і сутнасць*. Сутнасць скрыта, прыхавана пад спудам формы, яўленасці. Аднак форма не з’яўляецца

простай перашкодай на шляху да спасціжэння сутнасці. Менавіта праз яе павінна *прабіцца* існасць. Стаць відавочнай, адчувальнай яна можа не якім іншым чынам, як толькі *праз* форму, з яе дапамогай.

Канцэптуальную ролю ў паэтычнай сістэме М. Багдановіча выконвае рад такіх вобразаў, як покрыў, заслона, пласт і да т. п. Тое, што засланяе штосьці, што захоўвае, прыкрывае таямніцу… Сутнасць заўсёды заслонена, схавана.

Покрыў і ядро, якое ў ім захоўваецца, ім засланяецца, суадносныя з філасофскімі паняццямі феномена і ноўмена.

Мо гэта жар, пылаючы для згубы,
Хавае сцюжу пад сабой на дне? [5, 270]

- задаецца пытаннем герой “Санета (Панадна вочы ззяюць да мяне…)”, суадносячы экзістэнцыйна-псіхалагічныя моманты разгортвання свету індывідуума з універсаліямі быццёва-анталагічнага характару. М. Багдановіч і ў дадзеным выпадку выкарыстоўвае своё любімы прыём – пошуку аналогій. У свеце-універсуме ён шукае пацвярджэння агульным заканамернасцям быцця, у аднолькавай ступені прыдатным і для раскрыцця ўнутранага свету чалавека.

Так, іншы раз, над соннаю зямлёю
Агністаю дугою залатою
Прарэжа цемень яркі метэор.

Гарыць ён, іскры сыпе і нясецца,
Бліскаючы мацней ад ясных зор, -
А ў глыбіні халодным застаецца [5, 270].

Агонь пад холадам – холад пад агнём. Такая дыялектычная ўзаемасувязь і ў вершы М. Багдановіча “Ліст да п. В. Ластоўскага”.

Багдановіч параўноўвае Сальеры, яго карпатлівую, настойлівую працу над удасканаленнем майстэрства, са знічкай:

Падобны знічцы ён: у іскрах над зямлёй
Яна ўзразае змрок лукою залатой,
Гарыць, бліскучая, уся у агню нясецца,
А ў глыбіні сваёй халоднай застаецца [5, 264].

ГЛЫБІНЯ (магчымасць пранікнення ў сутнасць) – адна з самых важнейшых для Багдановіча ўласцівасцей мастацтва.

У заключэнні верша Багдановіч змяняе сітуацыю, мяняе знакавасць полюсаў. Звяртаючыся да александрыйскага верша, а, па сутнасці, да класічнай традыцыі, ён піша:

Александрыйскі верш! Ты ціхі, як Эрэбус,
Хаваючы агонь пад снегам [5, 265].

Агонь пад снегам – гэта па-іншаму, кардынальная змена становішча. Але па сутнасці – тая ж уяўнасць, скрытасць пад павярхоўным сутнаснага.

Яшчэ адзін верш, дзе агонь захоўваецца пад покрывам – верш Багдановіча "Халоднай ноччу я ў шырокім, цёмным полі…"

Хай шэры попел, ты агнішча ўсё сабою
Ў нядоўгі час здалеў, як рызаю, пакрыць, –
Я ведаю, што там агонь дрыжыць пад ёю,
Я ведаю, што там чырвоны жар гарыць… [5, 109]

Такія вобразы-канцэпты як *покрыў, пласт* маюць вялікае значэнне пры тлумачэнні сутнасці мастацкага працэсу.

Верш, на думку Багдановіча, існуе для таго, каб на яго адклікнулася душа чытача, каб ён мог збудзіць у чытачы аналагічныя пачуцці, думкі, настроі. У чытача таксама, як і у аўтара, «ўсё калісь перажытое пакідала след у сэрцы і *ляжала нерухома цёмнай залежжу, пластом. Разварушце ж, мае вершы, гэты пласт*: хай згадка згадку кліча, цягне, хай чытач мой зноў былое пражыве!» (курсіў мой. – Я. Г.)

Вельмі істотна для мастацкай канцэцыі Багдановіча таксама і паняцце *ўзварушанасці/узварушвання.*

Нерухомая залеж, пласты – і патрэба іх *узварушыць*. У гэтым сутнасць разумення Багдановічам дынамікі мастацкага працэсу.

А. Кабаковіч адзначае, што для беларускай літаратуразнаўчай думкі пачатку ХХ ст. была характэрна своеасаблівая «сінкрэтычнасць», што многія эстэтычныя ідэі выказваліся ў мастацкіх творах [67, 4].

У мастацкіх творах Багдановіча не толькі асобныя думкі выказваліся, але і цэласная канцэпцыя мастацтва выкладалася. Стрыжнем яе была ідэя аб сублімацыйных уласцівасцях мастацкай творчасці, аб здольнасці мастацкага твора ўбіраць у сябе душэўнае гарэнне, свет адчуванняў аўтара.

Твор як своеасаблівы код, дзе зашыфраваны жыццёвы шлях паэта, яго вопыт. Паэтычная *форма* – гэта менавіта *форма*, здольнае выступаць як *адбітак* экзістэнцыйнай увасобленасці мастака. У вершы Багдановіча «Ціхія мае ўсе песні, цёмныя, як вугаль чорны…» паэтычная форма выступае як матэрыял, своеасабліваe "паліва", з дапамогай якога адбываецца працэс творчага "гарэння":

Ціхія мае ўсе песні, цёмныя, як вугаль чорны,
Але ўсё ж яны засвецяць, каля я ў агні мучэння
Іх разжару, распалю;
А як згасне ён, – дык бліснуць, быццам дыяментаў зёрны,
Бо абернуцца, застыўшы, ў драгацэнныя каменні

Ў час, як я лягу ў зямлю [5, 233].

Тут прадстаўлены ў цэласнай сукупнасці, непарыўным адзінстве творчы працэс і яго вынік.

* * *

У вялікай ступені метафарычны стыль пісьма быў характэрны для паэтаў дваццатых гадоў мінулага стагоддзя, асабліва для тых, хто ўваходзіў у літаб'яднані "Маладняк", "Узвышша". Сярод маладнякоўцаў а пасля узвышаўцаў прыкметнае месца займае постаць Язэпа Пушчы. Гэта яшчэ тлумачыцца і тым, што ён, як ніводзін іншы паэт таго часу, адчуваў зацікаўленасць тэарэтычнымі праблемамі мастацкай творчасці, з задавальненнем заглыбляўся ў самыя складаныя пытанні літаратурнага працэсу. Такое суладдзе паэтычнага таленту і аналітычных здольнасцей сустракаецца не так і часта. З папярэднікаў Пушчы на гэтым шляху можна назваць М. Багдановіча. Гэтае спалучэнне было асабліва каштоўным для першага паслярэвалюцыйнага дзесяцігодддзя, калі беларуская крытычная і тэарэтыка-літаратурная думка знаходзілася, па сутнасці, у працэсе станаўлення. Аднак пэўныя зрухі ў бок тэарэтычна-аналітычнага пранікнення ў асаблівасці літаратурнай творчасці праяўляліся ўжо даволі выразна. М. Мушынскі ў сваёй капітальнай працы "Беларуская крытыка і літаратуразнаўства", пішучы пра літаратурную сітуацыю ў 20-я гады XX стагоддзя, адзначае, што ў тагачаснай крытыцы "ацэначны момант дапаўняўся навукова-паглыбленым, канкрэтна-гістарычным, даследчым" [68, 255].

Я. Пушча меркаваў, што сучасная яму літаратурная крытыка не ў дастатковай ступені надае ўвагу аналізу эстэтычных уласцівасцей літаратуры, "бадай нічога не гаворыць пра творчыя шляхі нашай паэзіі" [69, 316]. Больш красамоўнай, "словаахвотлівай" крытыка становіцца, адзначае ён, тады, калі гаворка вядзецца пра пазамастацкія з'явы, яна ахвотней выяўляе сваю актыўнасць "у радзе нелітаратурным" 69, 317. Трэба заўважыць, што для таго часу ўзмоцненага ідэалагічнага ціску на літаратуру, калі мастацкая спецыфіка літаратурнай творчасці амаль цалкам ігнаравалася, калі якраз ухваляўся сацыялагізатарскі падыход да з'яў мастацтва, такія погляды маладога паэта і крытыка былі досыць смелымі і неардынарнымі.

Многія тэарэтыка-літаратурныя палажэнні і канцэпцыі Я. Пушчы захавалі актуальнасць і да нашага часу. Такія, напрыклад, як разгляд кнігі вершаў як цэласнага арганізма, завершанай сістэмы; уключэнне паэтычнай творчасці ў шырокі кантэкст грамадска-палітычнага,

сацыяльнага і культурнага жыцця; вызначэнне сувязі мастацкіх ідэй і метадаў з рэальнасцю пэўнага гістарычнага перыяду як *стылю эпохі.*

Я. Пушча адным з першых у Беларусі 20-х гадоў звярнуў увагу на неабходнасць распрацоўкі агульнай тэорыі мастацтва, даследавання розных відаў мастацтва ў іх спалучанасці і ўзаемадзеянні. Выпрацаваць "адзіны стыль, сугучны эпосе" [69, 319], на яго думку, можна толькі з улікам узаемаўплываў розных мастацтваў і таго ўздзеяння, якое аказвае ў цэлым культура на развіццё грамадства.

Было таксама выразна заяўлена Пушчам яшчэ ў дваццатыя гады аб тым, што ў "творчасці важную ролю грае не толькі свядомае, але і падсвядомае" [69, 322]. Уключэнне сферы падсвядомага ў механізмы творчага працэсу сталася яскравым прыкладам пераадолення аднабаковасці пануючых на той час ідэйна-эстэтычных канцэпцый.

Для літаратурна-крытычных артыкулаў Язэпа Пушчы характэрны праграмнасць, маніфестацыя новых поглядаў на мастацтва, шляхі яго далейшага развіцця. Адным з такіх твораў з'яўляецца артыкул "За стыль эпохі", напісаны ў канцы 20-х гадоў, у няпросты, пераломны час. У гэтым артыкуле сярод іншых вылучаюцца два ключавыя словы, якія можна вызначыць як апорныя пункты пушчаўскай мастацкай канцэпцыі: а) *пульс (пульсацыя)* і б) *шлях.* Перапляценне гэтых двух канцэптаў і вызначае адметнасць пушчаўскага бачання прыроды і прызначэння паэзіі, мастацтва ў цэлым, іх ролі ў выяўленні духоўнага зместу эпохі. Першы з гэтых канцэптаў (пульс) з'яўляецца выразнікам, своеасаблівым сімвалічным знакам дынамічнасці рэвалюцыйнага часу, жыццёвасці і ўнутранай неабходнасці змен і руху наперад.

Аднак пульсацыя, згодна канцэпцыі Пушчы, уласціва не толькі жыццю, вонкавай у адносінах да мастацтва рэчаіснасці, якую літаратура ўвасабляе ў мастацкіх вобразах. Яна ўласціва таксама і самому мастацтву, з'яўляецца яго іманентнай якасцю. Я. Пушча піша пра "пульс сучаснага і ўласцівага толькі гэтай эпосе творчага генія" [69, 317], пра тое, што "ў паэзіі павінен забіць пульс новай творчасці з усёй уласцівай яму рэвалюцыйнасцю" [69, 320]. Такім чынам, рэвалюцыйнасць таксама ўспрымаецца як паняцце, што ў аднолькавай меры можа быць прыкладзена і да з'яў рэчаіснасці, і да артэфактаў. Трэба заўважыць, што ўнутраная пульсацыя мастацтва, яго рэвалюцыйнасць, якая выражаецца ў пошуку новых, адэкватных новаму часу, форм, у крытыка Я. Пушчы стаяць на першым месцы, з'яўляюцца галоўнымі аб'ектамі для яго аналітычнай думкі.

Другі канцэптуальны выраз (шлях) таксама мае сімволіка-метафарычнае значэнне. Ён вызначае сабой перспектыўны напрамак,

у якім павінна развівацца паэзія, ствараючы адпаведны эпосе стыль, выступаючы ў якасці прыкладу для іншых відаў мастацтва.

Калі ўнутраная пульсацыя мастацтва выражае найперш дынаміку сучаснага Пушчы літаратурнага жыцця, упісваецца ў напружана-нервовы рытм рэвалюцыйных будняў, то вобразны канцэпт шляху лучыць ідэі ўзвышаўца Пушчы з літаратуразнаўчымі традыцыямі папярэднікаў. У прыватнасці, з літаратурна-крытычнай дзейнасцю Максіма Багдановіча, у мастацкай канцэпцыі якога панятцце шляху таксама мае вельмі істотнае значэнне.

М. Багдановіч і Я. Пушча, як самабытныя і не падобныя адзін на аднаго творчыя індывідуальнасці, выразнікі розных гістарычных эпох, вядома, неаднолькава ўяўлялі сабе канкрэтнае напаўненне паняцця *шлях*, па-рознаму бачылі спосабы мастацкага асваення рэчаіснасці і характар паэтычнага выражэння.

Але збліжае іх напружаны пошук новых сродкаў мастацкага спасціжэння жыцця, жаданне прадвызначыць далейшае развіццё нацыянальнай літаратуры ў самых агульных рысах. Для абодвух паэтаў былі характэрны ў вялікай ступені імкненне да тэарэтычнага асэнсавання асноў мастацкага працэсу, індуктыўны спосаб мыслення, сутнасць якога заключаецца ў руху думкі ад прыватных момантаў, падрабязнасцей, дэталей да абагульненняў.

Тым момантам, які найбольш збліжае мастацкія погляды Багдановіча і Пушчы, з'яўляецца выключнае значэнне, надаваемае імі паэтычнай вобразнасці. Менавіта сыходжаннем мастацкіх прыярытэтаў абодвух паэтаў у гэтым пункце можна ў значнай ступені вытлумачыць тую ўвагу, з якой заўсёды ставіўся Язэп Пушча да мастацкай спадчыны Багдановіча.

Апрача грунтоўнага разбору структурных асаблівасцей "Вянка" Максіма Багдановіча як "мастацкага цэлага" ў асобным артыкуле, у літаратурна-крытычных працах Язэпа Пушчы можна даволі часта сустрэць спасылкі і алюзіі на творы і эстэтычныя ідэі "песняра красы".

Даследчыкі творчасці Язэпа Пушчы, адзначаючы асаблівую зацікаўленасць паэта змястоўна-фармальнымі магчымасцямі вобразнасці, яго прыхільнасць да ідэй імажынізму, уплыў на яго паэзіі Сяргея Ясеніна, у той жа час не звярталі прыкметнай увагі на развіццё ім багдановічаўскіх традыцый. Так, М. Ярош у "Беларускай савецкай лірыцы" засяроджваецца якраз на даследаванні наступстваў ясенінскага ўплыву, прыводзячы пры гэтым сведчанне самога Пушчы, і падкрэсліваючы, што "часцей за ўсё наследаванне Ясеніну ішло па лініі пераймання не самага лепшага" [70, 57].

Л. Мазанік, якая шмат зрабіла па тэксталагічнай падрыхтоўцы і выданні твораў Пушчы, вывучэнні яго жыццёвага і творчага шляху, таксама не ўключае ўплыў М. Багдановіча ў сферу вызначальных фактараў фарміравання творчай індывідуальнасці паэта і крытыка з аб’яднання “Узвышша”. Яна мяркуе, што “на фарміраванне творчай волі, мастацкага густу, асаблівасці формы мастацкага мыслення Я. Пушчы” вызначальнае ўздзеянне зрабілі “творчасць Я. Купалы, Я. Коласа, С. Ясеніна, вобразнасць народнай паэзіі” [71, 76].

Аўтар аднаго з найноўшых даследаванняў па гісторыі беларускага літаратурнага авангарда дваццатых гадоў мінулага стагоддзя І. Багдановіч адзначае, што “творчая практыка Пушчы і іншых паэтаў давала падставы тагачасным крытыкам звязваць яго імя з імажынізмам, у якім ён выступаў як паслядоўнік С. Ясеніна” [72, 335]. Сам Язэп Пушча ў літаратурна-крытычных творах таксама звязваў сваe творчыя пошукі з імажынізмам як літаратурным напрамкам, у цэнтры ўвагі якога знаходзіцца мастацкі вобраз.

Назва гэтай мастацкай плыні якраз і паходзіць ад англійскага слова *image* (вобраз). Рускі імажынізм блізкі па сваіх ідэйна-эстэтычных устаноўках той мастацкай школе, што існавала ў англамоўнай паэзіі дзесятых гадоў XX стагоддзя, у склад якой уваходзілі такія выдатныя майстры як Т. С. Эліёт, Э. Паўнд, Э. Лоўэл і інш.

Язэп Пушча з першых сваіх крокаў у літаратуры, яшчэ знаходзячыся ў складзе аб’яднання “Маладняк”, адной з галоўных для сябе лічыў праблему паэтычнага вобраза. Шмат у чым праграмным для маладога аўтара быў артыкул “Вобраз у беларускай паэзіі” (1924). Менавіта ў гэтым артыкуле Пушча заяўляе аб тым, што вобразатворчасць імажынізму блізкая прыродзе беларускай паэзіі, і што ён бачыць шляхі яе развіцця ў шчыльнай паяднанасці з гэтым літаратурна-мастацкім кірункам. Беларуская паэзія, лічыць ён, “зараз выходзіць на прасторную пуціну імажынізму” [69, 259].

Аднак варта падкрэсліць, што пушчаўскае разуменне імажынізму адрознівалася ад яго заходнееўрапейскіх узораў, таксама як і ад асноўнага напрамку развіцця рускага імажынізму. Ва ўсякім выпадку няма дастатковых на тое падстаў ставіць знак роўнасці паміж паэтычнай творчасцю Пушчы і іншых беларускіх паэтаў дваццатых гадоў і імажыніцкімі плынямі ў іншых літаратурах.

Пры вызначэнні адметнасці пушчаўскага мастацкага светапогляду патрэбна ўлічваць дзве характэрныя для яго рысы: імкненне да паэтычнага выражэння нацыянальнай самабытнасці і наданне вобразнасці рэферэнтна-рэпрэзентатыўнага характару,

усведамленне яе апасродкаванай сувязі з рэчаіснасцю. З аднаго боку, вобраз у мастацкай канцэпцыі Пушчы ў сваёй генезіснай выражанасці сыходзіць да міфа-паэтычнага светаўспрымання старажытнага беларуса, на якое рабілі моцнае ўражанне “шумлівы бор”, “таемная пушча” (верагодна, што і матывацыя абрання паэтам псеўданіма пэўным чынам звязана з гэтай асаблівасцю нацыянальнага светаўспрымання). З другога боку, ён з'яўляецца ўвасабленнем пазамастацкага свету, адказам на запатрабаванні і настроі сучаснай паэту эпохі.

Артыкул “Вобраз у беларускай паэзіі” Язэп Пушча пачынае з высвятлення праблемы генезісу вобразнасці. Міфалагічныя вобразы, якімі засяляўся свет чалавека ў старажытнасці, аўтар разглядае як своеасаблівую форму пазнання рэчаіснасці. Прадстаўнік архаічнага перыяду развіцця мастацтва спрабаваў вытлумачыць “чароўную казку наўкольнай прыроды” даступнымі яго разуменню сродкамі, “імкнуўся разгадаць, пазнаць” не што іншае, як самую таемнасць быцця. Пушчам неаднаразова падкрэсліваецца гэтая псіхалагічная асаблівасць архаічнага светаўспрымання: “вобразна-таемнае”, “таемная вобразнасць”... [69, 258].

Сінкрэтычны характар народнага мастацтва выражаецца праз спалучэнне свядомага і падсвядомага, прадметна ўявімага і няўлоўнага для ўяўлення. Менавіта такая шматмернасць мастацкага свету народнай паэзіі служыць падставай для захаплення “хараством яе нявінна дзіцячай вобразнасці” [69, 258]. Фальклорная творчасць у сваім паэтычным выражэнні прадстае ў асноўным як песня, г. зн. праз жанр найбольш сінкрэтычна ёмісты.

Я. Пушча збліжае народную песеннасць (меладыйна афармленае лірычнае выражэнне) з спецыфічным вобразным ладам, метафарычна-персаніфікаваным фальклорным успрыманнем. На яго думку, “калі і спяваў наш прадзед песні, то няйначай яму яго паэтычнае чуццё падказвала, каб і ў ёй была тая ж вобразнасць, *якую ён бачыць вакол сябе*” [69, 258] [Курсіў мой. – Я. Г.]. Падкрэсленае мной у пушчаўскім тэксце вельмі істотнае для разумення суадносін мастацкай рэальнасці і пазамастацкай рэферэнтнай сферы як у фальклорнай, так і ў літаратурнай творчасці. Пушча звяртае ўвагу якраз на тое, што ў народнай паэзіі ўвасабляліся не непасрэдна рэчаіснасць, навакольны свет, які акружаў стваральніка-выканаўцу фальклорнага твора, але іх вобразнае ўспрыманне, г. зн. рэчаіснасць, *ужо* трансфармаваная ўяўленнем чалавека, прапушчаная праз яго свядомасць і суаднесеная з яго практычным дрсведам. Такія ж погляды на прыроду мастацкай творчасці, з пэўнай карэкціроўкай, Пушча, несумненна, праецыраваў і на

літаратурны працэс сучаснай яму эпохі. Па сутнасці, гэта была аргументацыя супраць пануючай тады ў марксісцкай эстэтыцы звужана разуметай тэорыі адлюстравання.

На тэарэтыка-літаратурныя, эстэтычныя погляды Язэпа Пушчы, безумоўна, уплывала яго паэтычная творчасць. Літаратурна-крытычныя працы Пушчы тыпалагічна належаць, вядома, да пісьменніцкай крытыкі, якая вызначаецца сваёй спецыфікай. Малады творца мог часам з большай свабодай і нязмушанасцю выказаць свае погляды, чым літаратуразнаўца або крытык, скаваны ідэалагічнымі догмамі і жорсткімі тэарэтыка-метадалагічнымі канструкцыямі. Шчыры прыхільнік вобразнасці ў паэзіі, Пушча і ў літаратурнай крытыцы не абыходзіўся без яркай і кідкай метафары. Часам такая метафарычнасць, асабліва на першапачатковым этапе творчасці, у маладняковускі перыяд, вызначалася сапраўды маладняковускімі квяцістасцю і выштукаванасцю. Вось, напрыклад, як пачынаецца артыкул Я. Пушчы “Вобраз у беларускай паэзіі”: “Як вусная, так і сучасная найноўшая беларуская паэзія абвеяна цёплым павевам мілагучных вобразаў, сінявокая плынь якіх пяшчотна шумуе ў народнай песні і смела, а часам нават злосна бушуе ў вершах нашых маладых паэтаў” [69, 258].

Каб выказаць сваю прыхільнасць да паэтычнай творчасці і мастацкіх поглядаў Максіма Багдановіча, Пушча скарыстоўвае рэмінісцэнцыю з твораў класіка. “Вобразы амаль у кожным народным творы, – піша Язэп Пушча, – прыветліва ўсміхаюцца нам, быццам васількі сярод красуючага жыта” [69, 258 - 259]. Пераходзячы ад разгляду фальклорнай вобразнасці да аналізу ролі вобраза ў паэтычнай творчасці, Я. Пушча найперш непасрэдна звяртаецца да асэнсавання ўкладу Багдановіча. “Самым першым з гэтых паэтаў, які поўнай жменяю стаў сеяць смелыя вобразы ў сваіх пяшчотных песнях, з’яўляецца Максім Багдановіч” [69, 260], – адзначае ён.

Характэрна тое, што Я. Пушча шырока карыстаецца, нягледзячы на пэўнае дыстанцыяnaванне ад светапогляду і паэтыкі адраджанізму 1900 – 10-х гадоў, якраз тэрміналогіяй, уласцівай менавіта гэтай пары мастацкага развіцця. У прыватнасці, часта ўжыванае ім паняцце (а ў нейкай ступені і метафара) *песня*. Паказальна, што нават творы такога “вобразнага”, “жывапісальнага” паэта як Багдановіч Я. Пушча называе песнямі. У дачыненні ж да фальклорнай творчасці ён скарыстоўвае наступныя выразы: “народныя гуслі ў песнях жніўнай абраднасці [...] *гучаць* гэтай *вобразнасцю*...”; “*песня*, у якой *малюецца*...” [69, 259] [Курсіў мой. – Я. Г.]. Такім чынам, у літаратурна-крытычных працах Пушчы вельмі своеасабліва паяднoўваюцца песеннасць, як выражэнне

лірычнай стыхіі, і вобразнасць з яе выяўленча-экспрэсіўнымі магчымасцямі.

Я. Пушча аналізуе вобразнасць асобных вершаў Багдановіча з цыкла “У зачарованым царстве”. Пры гэтым ён зноў жа называе іх песнямі, што, несумненна, паказвае на спецыфічнае сэнсавае адценне, надаваемае аўтарам артыкула дадзенаму жанрава-відаваму азначэнню. Пушча адзначае ў творах Багдановіча наперш іх пластычна-выяўленчую выразнасць, “жывапісную” каларытнасць. Калі вершаваныя творы Багдановіча і можна аднесці да песень як своеасаблівага лірычнага жанру, то перш за ўсё з улікам падкрэсліваемай Пушчам мяккасці і гарманізаванай суладнасці іх гучання, “мілагучна-спакойнай вобразнасці” [69, 261].

Захапляючыся майстэрствам Багдановіча-“жывапісца”, аддаючы належнае выключнай дакладнасці і апрацаванасці яго паэтычных вобразаў, Пушча сцвярджае, што менавіта гэтыя рысы таленту паэта-класіка аказваюць найбольшае ўздзеянне на чытача.

Верш Багдановіча “Бура”, на думку Пушчы, менавіта сваёй яскравай вобразнасцю робіць такое моцнае ўражанне, што “прабягае па целе мароз” [69, 261]. Крытык падкрэслівае пры гэтым, што алітэрацыя, якая даволі прыкметная ў вершы і валодае сэнсатворным эфектам, не можа ўсё ж параўнацца па сваёй экспрэсіўнасці з вобразнасцю. Пушча, безумоўна, бачыць усю рытміка-інтанацыйную і структурна-змястоўную поліфанічнасць верша Багдановіча, улічвае яе пры ўспрыманні ідэйна-эстэтычнай цэласнасці твора. Аднак пры гэтым застаецца непарушным адзін з галоўных пастулатаў яго канцэпцыі, які выражаецца ў сцвярджэнні перавагі вобразнасці над лірызмам, выявы над выразам, “малюнкаў” над “спевамі”.

Катэгарычна і, мабыць, занадта адназначна, у духу канцэптуальнай мастацкай рэвалюцыйнасці таго часу Я. Пушча заяўляе: “…далёка гукавым паўторам, алітэрацыям – канону паэтыкі сімвалістых і фурурыстых – даць тое, што дае канон паэтыкі імажыністых – вобразнасць” [69, 261]. Вядома, “канон” згадваемых Пушчам мастацкіх плыней не вычэрпваецца толькі гукавым бокам паэтычнай творчасці, хоць і сімвалісты, і футурысты сапраўды надавалі яму вялікае значэнне. У дадзеным выпадку нас цікавіць, у большай ступені, чым адносіны крытыка да авангардных мастацкіх плыней пачатку ХХ стагоддзя, размежаванне, праводзімае ім паміж гукавым і вобразным радамі верша. Істотна і тое, што менавіта Максім Багдановіч займае, згодна канцэпцыі аўтара, як бы прамежкавае месца паміж гэтымі альтэрнатыўнымі мастацкімі напрамкамі.

Падобных поглядаў на суадносіны ў творчасці Максіма Багдановіча гукавога і вобразнага, пластычнага пачаткаў прытрылімваецца і сучаснае літаратуразнаўства. І. Навуменка, адзначаючы, што "ў Багдановіча нямала гукапераймальных вершаў", у той жа час падкрэслівае, што ўсё ж такі "дамінуе ў ягонай паэзіі спакойная, апавядальнвя інтанацыя з незвычайнай пластыкай, адчувальнасцю, канкрэтнасцю вобраза" [73,]. Гэтая выключная выразнасць вобразнага малюнка ў паэзіі Багдановіча дае падставы І. Навуменку вызначаць яе як блізкую па сваіх ідэйна-эстэтычных характарыстыках да паэтыкі імажынізму.

Я. Пушча, прыхільнік імажынізму, мастацкага кірунку, які абвяшчаўся ім найбольш адпаведным паэтычнаму развіццю тагачаснай эпохі, адзначае, што Багдановіч арыентаваўся на іншыя мастацкія сістэмы. "У яго паэзіі беларускае мастацкае слова пераліваецца адценнямі ўсіх колераў сучасных яму дасягненняў заходнееўрапейскіх літаратур у асобе школ: імпрэсіянізму і сімвалізму"[69, 298]. Як мы памятаем, Пушча супрацьстаўляў выяўленчыя магчымасці імажынізму і сімвалізму, і якраз не на карысць апошняга. Аднак аб'ектыўнасць даследчыка прымушала яго прызнаваць, што вобразнасць Багдановіча, якога ён лічыў "блізкім, родным і дарагім нашаму пакаленню" [69, 298], у большай ступені адпавядае якраз творчым праграмам імпрэсіянізму і сімвалізму. Магчыма таму Пушча, адчуваючы несупадзенне паміж вобразнай прыродай багдановічавага верша і ўласным разуменнем прызначэння вобразнасці, увесь час імкнецца як бы зменшыць значэнне імпрэсіяністычнай вобразнасці. Вельмі асцярожна, з агаворкамі, ён сцвярджае, што "можа, гэта стыхія [імпрэсіяністычнай і сімвалісцкай вобразнасці – Я. Г.] была крыху чужая для тагачаснай [часоў Багдановіча – Я. Г.] беларускай паэзіі" [69, 298].

Калі Я. Пушча грунтоўна аналізуе паэтыку Багдановіча ў артыкуле "Кніга лірыкі як мастацкае цэлае", ён таксама не забывае, высока ацэньваючы майстэрства паэта, заўважыць (як бы паміж іншым) імпрэсіяністычны адбітак на яго вобразнасці.

У паэтычным вобразе Я. Пушчам, маладым паэтам і крытыкам, маладнякоўцам, а пасля ўзвышаўцам, цэняцца найперш яго экспрэсіўныя магчымасці, сіла ўздзеяння на рэцыпіента, здольнасць выклікаць пэўныя ўяўленні. Ён лічыць, што не ўражанні ад рэчаіснасці павінен перадаваць у першую чаргу вобраз, а сам мусіць непасрэдна ўражваць, узрушваць чытача.

У 1925 годзе, калі Пушча яшчэ знаходзіўся ў складзе літаратурнага аб'яднання "Маладняк", у яго ўзнікла патрэба

патлумачыць сваё разуменне вобразнасці. Трэба тут заўважыць, што выкладаючы ў артыкуле “Да тэарэтычнага абаснавання маладнякізму і аб вывіхах крытыкі” пастулаты мастацкай праграмы “маладнякізму”, Пушча, можа, у большай ступені выказваў пры гэтым свае асабістыя погляды на прыроду паэтычнай творчасці. Думаецца, што эстэтычныя густы і мастацкія канцэпцыі Пушчы не маглі ўвогуле кардынальна змяніцца за нядоўгі час яго знаходжання ў літаратурных аб’яднаннях “Маладняк” і “Узвышша”. Вельмі кароткі наогул адрэзак часу быў адпушчаны лёсам таленавітаму паэту і крытыку на рэалізацыю яго шматабяцальнага творчага патэнцыялу.

Непасрэднай прычынай для напісаннем Пушчам артыкула была неабходнасць даць адказ на крытычныя закіды, зробленыя Максімам Гарэцкім у артыкуле “Маладняк” (1925). Нас сёння, вядома, у меншай ступені цікавяць усе абставіны і падводныя плыні тагачаснай палемікі паміж прадстаўнікамі розных літаратурных пакаленняў, чым выклад Пушчам свайго бачання ролі вобраза ў паэзіі. Удзельнікі дыскусіі наўзаем аддаюць даніну часу, “умацоўваючы” свае пазіцыі адпаведнай ідэалагічнай рыторыкай. Гарэцкі ўшчувае “Маладняк” за тое, што “ў асобе некаторых сяброў, не мае цвёрдай пралетарскай ідэалогіі, не пазбыўся дробнамяшчанскай, шкоднай сялянскай і нікчэмнай інтэлігенцкай псіхікі” [74, 265]. Пры гэтым адчуваецца, што адной з галоўных постацей, на якую скіравана вастрыё крытыкі Гарэцкага, з’яўляецца Я. Пушча. Менавіта яго перш за ўсё мае на ўвазе Гарэцкі, калі згадвае пра “некаторых маладнякоўцаў”, якія “пішуць не столькі для мас, колькі для “літаратурнасці”[74, 265]. Вядома, у выраз “літаратурнасць” Гарэцкі ўкладваў у дадзеным выпадку негатыўнае адценне. Традыцыя насцярожанага стаўлення да мастацкіх вышукаў у галіне формы, да “літаратуршчыны”, будзе, дарэчы, выразна выяўляцца ў рэцэпцыі беларускай літаратуры крытыкай і чытацкай публікай і ў пазнейшы час. Гарэцкі лічыў, што ў некаторых прадстаўнікоў маладзейшага пакалення (і тут ён таксама, мабыць, у першую чаргу намякаў на Пушчу) “лішне многа індывідуалізму, інтэлігенцкага літаратурнага выраблянні” [74, 265].

У сваю чаргу Я. Пушча таксама робіць акцэнт на ідэалагічным абгрунтаванні сваёй пазіцыі. “Маладняк”, на яго думку, “зараз цвёрда становіцца на грунт маністычна-матэрыяльнага погляду на паэзію” [69, 274]. Пушча падкрэслівае перавагу паэтаў-маладнякоўцаў над старэйшымі літаратарамі ў рэвалюцыйнай свядомасці, што забяспечвае ім “класава-пралетарскі і бядняцка-сялянскі ўзлёт над мінулай паэзіяй пары адраджанізму” [69, 274].

Сутнасць жа галоўнага пярэчання апаненту зводзілася да таго, што той наогул адмаўляе значэнне вобразнасці ў мастацтве, лічыць вобраз “панскім ліхам”. Тут трэба прызнаць, што ў палемічным запале Пушча крыху перайначвае выказванне свайго апанента. Дакладна фраза Гарэцкага пра “панскую хваробу” гучыць так: “А тым часам адкуль жа нанясло ліха “Маладняку” панскую хваробу – імажынізм” [74, 264]. Такім чынам, менавіта імажынізм успрымаецца Гарэцкім як “панская хвароба” (а не “ліха”). Гэта лішні раз сведчыць пра тое, што, па сутнасці, Пушча ставіць знак роўнасці паміж імажынізмам, як ён яго разумее, і вобразнасцю.

Да праблемы вобраза апаненты падыходзяць з розных бакоў. Гарэцкі звяртае ўвагу на спецыфічную вобразнасць, характэрную для маладых паэтаў маладнякоўскай школы ў цэлым, і для Пушчы, як найбольш яскравага прадстаўніка, у прыватнасці. Маладняцкі вобраз (прыводзяцца прыклады з творчасці Пушчы: “Хай выбрыкуе рытм сівагрывы”; “І зарою аўсяніўся песень наліў” і г. д.) Гарэцкі называе “незвычайным”. Аднак гэтая незвычайнасць (увогуле пажаданая пры стварэнні самавітага паэтычнага стылю), на думку Гарэцкага, змушана “выціскаецца” паэтам з сябе, з’яўляецца штучнай і ненатуральнай.

Я. Пушча лічыць вобраз асновай пазнання рэчаіснасці, а найперш сродкам выражэння ўнутранага стану лірычнага героя. І для гэтых мэт прыдатныя вобразы самыя раскаваныя, неардынарныя, кідкія, якія перадаюць “шчырую разухабістасць” (выраз, скарыстаны Пушчам у артыкуле “Маладняцкія ўсходы”), што вырываецца разам з радасцю “з самай глыбіні душы” [69, 272].

Вобраз, няхай самы незвычайны, экспрэсіўны і метафарычны, не так каштоўны сам па сабе, як тым, што ён уваходзіць у складаную, шматузроўневую сістэму. Сукупнасць вобразаў як “стылістычных адзнак” верша ўтварае кампазіцыйна “новы суцэльны сацыяльна-псіхалагічны вобраз” – вобраз героя. Вобраз, такім чынам, у сваім найбольш дасканалым увасабленні – пры раскрыцці ўсёй паўнаты рыс і характарыстык асобы – уяўляе сабой сінтэзаваны вынік, спалучэнне цэлага шэрагу прыватных мадуляцый. У такім сінтэзаваным вобразе, як лічыў Пушча, “сканцэнтраваны не толькі вобразы стылю, а таксама і вобразы ідэй, думак, ідэалогій і г. д. ” [69, 274].

У літаратуры нашаніўскага часу метафара яшчэ не займае значнага месца. Самыя распаўсюджаныя мастацкія тропы ў гэты час - увасабленні, параўнанні…

Метафара, метафарычны эпітэт актуалізуюцца ў дваццатыя і наступныя гады.

У апісаннях прыроды побач з традыцыйным увасабленнем выкарыстоўваецца, а ў шэрагу выпадкаў і з яго самога вырастае метафара, метафарычны эпітэт.

“Была бурлівая ноч. Стары Дняпро гойдаўся ўзад і ўперад цёмнымі хвалямі і сярдзіта бурчэў, нездаволены тым, што хтось турбуе яго, здзекваецца над яго старасцю. І ў хмурым здзіўленні слухаў, як дзесь угары, на высокіх абрыўных берагах, вые і тужыць **збянтэжаны** лазняк...” [80, 18] (падкрэслена мной. – Я. Г.).

Структура свету – структура твора – цэласнасць асобы

1. Суадносіны дынамікі і статыкі ў мастацкай мадэлі свету

Мінулае, XX стагоддзе сталася часам агромністых узрушэнняў, катаклізмаў, перамен як у сацыяльнай, так і ў навукова-тэхнічнай, філасофскай, эстэтычнай і іншых сферах. Яму папярэднічаў час вялікіх надзей і спадзяванняў. Мабыць, большасць з іх не апраўдалася. Аднак несумненным з'яўляецца тое, што вецер перамен наскрозь прасякаў гэтае стагоддзе.

Кардынальна змяняўся погляд чалавека на свет, на сваё месца ў ім. Многія ідэі і ідэалы папярэдніх эпох – асветніцкія, рамантычныя – падпалі пад жорсткія выпрабаванні, падлеглі практычнай праверцы на трываласць. Да прыкладу, такія, як ідэі сацыяльнага і мастацкага прагрэсу, гуманізму і г. д. Уяўленні пра складанасць, супярэчлівасць быцця станавіліся вызначальным фактарам фарміравання філасофскіх і эстэтычных тэорый.

З пачаткам XX стагоддзя для беларускай культуры, і літаратуры ў прыват-насці, як і для ўсяго грамадства, пачынаўся новы, нязведаны этап развіцця. Наставала новая, доўгачаканая і загадкавая, прыцягальная эпоха. Прадчуваннем надыходу новага, чаканнем змен у самых розных сферах чалавечай дзейнасці жылі ўжо доўгі час да гэтага. Гэтыя асаблівыя чаканні і спадзяванні выспявалі ў глыбіні папярэдняга, XIX стагоддзя, якое таксама было часам канцэнтрацыі “крытычнай масы” для пераходу ў новы якасны стан.

Два найбольш прыкметныя фактары – сацыяльны і нацыянальны – аказалі самае вызначальнае ўздзеянне на характар і развіццё філасофскіх і эстэтычных ідэй новага веку ў Беларусі, на працэс фарміравання сістэмы мастацкай культуры, грамадскіх дачыненняў, светапоглядных дачыненняў. Уздзеянне вышэй названых фактараў на многія структураўтваральныя працэсы ў беларускай мастацкай свядомасці мела ў XX стагоддзі перманентны характар.

Традыцыйна за своеасаблівыя пункты адліку ў працэсах вызначэння сацыяльнай і нацыянальнай тоеснасці ў беларускім грамадстве пачатку XX стагоддзя прымаюцца рэвалюцыйныя падзеі 1905 – 1907 і 1917 гадоў. Непасрэднае ўздзеянне гэтых падзей мае сапраўды глабальны і ўстойлівы характар. Менавіта яны абумовілі адметнасць многіх працэсаў у грамадскай, палітычнай, духоўнай, эстэтычнай, маральнай сферах, прадвызначылі агульныя прынцыпы і заканамернасці функцыянавання грамадства на працягу многіх

дзесяцігоддзяў, сталі дамінантнай ідэалагемай савецкай эпохі ў развіцці беларускай культуры.

Разам з тым, сёння становіцца асабліва відавочным, што нацыянальны менталітэт, духоўны і эстэтычны вопыт, светапоглядныя катэгорыі і мастацкія каштоўнасці, зафіксаваныя ў артэфактах беларускай літаратуры і усёй культуры ў цэлым далёка выходзяць за межы, якія абазначаюцца нейкімі канкрэтнымі падзеямі і з’явамі, няхай сабе і самага вялікага маштабу.

Дынамічная мадэль свету, якая выражалася ў адчуванні надзвычайнай паскоранасці ў ХХ стагоддзі працэсаў у грамадскай, эканамічнай, навукова-тэхнічнай, духоўнай, эстэтычнай і іншых сферах, вызначалася сваёй універсальнасцю. Яна сапраўды закранала ўсе сферы жыцця чалавека. І, вядома, дынамізм у негуманітарных сферах суадносіўся з у чымсьці аналагічнымі працэсамі гуманітарнага характару.

Для беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя ў аднолькавай ступені глабальнымі, магістральнымі былі абедзве асноўныя задачы: увасабленне мастацкімі сродкамі зрухаў і перамен у рэальным свеце і, па магчымасці, уплыву на іх, а таксама рэалізацыі патрэб уласнамастацкага станаўлення. Гэтыя задачы, натуральна, разумеліся як узаемазалежныя.

Праблема паскоранага развіцця беларускай літаратуры напачатку ХХ стагоддзя, на якую звярталася літаратуразнаўцамі і крытыкамі пільная ўвага на ўсім працягу мінулага стагоддзя (гл., у прыватнасці, назіранні над гэтай праблемай М. Багдановіча, грунтоўную працу В. Каваленкі і інш.) разглядалася ў першую чаргу як эстэтычная праблема. Беларуская літаратура вымушана была “даганяць” тыя літаратуры, якія ўжо сцвердзіліся сваімі мастацкімі дасягненнямі, імкнуцца выйсці на такі ўзровень, які б адпавядаў стандартам сусветнай літаратуры, характэрным для таго часу эстэтычным каштоўнасцям. Заўважым тут між іншым, што часам разуменне “развітасці” і “неразвітасці” літаратуры (асабліва ў студэнцкай, навучэнскай аудыторыі) бывае даволі спрошчаным, выяўляецца вельмі набліжаным да пасядзённых рэалій. Існуе патрэба прывіцця студэнту-філолагу разумення таго, што параўноваць ступені “развітасці” розных нацыянальных літаратур патрэбна вельмі асцярожна, улічваючы пры гэтым самыя розныя абставіны і фактары, што ўплываюць на фарміраванне і стан літаратуры. А ў шэрагу выпадкаў прамое, “лабавое” супастаўленне “развітых” і “неразвітых” літаратур можа быць увогуле некарэктным, паколькі на любой стадыі свайго развіцця (лепш, мабыць, сказаць: станаўлення) кожная

літаратура валодае унікальнымі, толькі ёй уласцівымі магчымасцямі выражэння непераходных эстэтычных каштоўнасцей, і стварае такія мастацкія і духоўныя вартасці, якія маюць абсалютнае значэнне.

Пазней, ужо ў другой палове стагоддзя, у паэзіі Аркадзя Куляшова ўзнікне вобраз, які ўбярэ ў сябе ўяўленні пра паскоранасць жыцця ў ХХ стагоддзі – вобраз *хуткасці*. Гэты адзін з ключавых, канцэптуальных вобразаў куляшоўскай паэзіі позняга часу, які нёс у сабе адчуванне самога духу эпохі, выражаў не толькі ўражанні ад характару працэсаў, што адбываліся ў рэчаіснасці, але пэўным чынам праецыраваў іх на заканамернасці мастацкага развіцця. Паняцце *хуткасць* аўтар аднайменнага верша (1974) прыкладае да розных быццёвых з’яў:

Ёсць хуткасць гуку, ёсць – звышгукавая,
Ёсць хуткасць зор, прыкметная для ўсіх.
Яшчэ ёсць хуткасць думкі, хуткасць тая,
Што, як святло, стагоддзе абганяе,
З тысячагоддзем размаўляе ўслых.
О, таямніца кніг, скажы, з якіх
Людскіх глыбінь ты цуды здабывала? [32, 241].

Але ў канчатковым выніку галоўнымі аб’ектамі, на якіх сканцэнтроўваецца ўвага, становяцца менавіта мастацтва, паэзія, загадкавая і магічная прырода творчасці. Ёсць такая магутная сіла, што заключаецца ў неспазнаных магчымасцях людскога духу, якая здольная спаборнічаць з уласцівасцямі фізічнага свету. Гэта сіла звычайнага чалавечага пачуцця, асветленага свядомасцю, узнятага з глыбінь чалавечай натуры як дарунак вякам. Менавіта гэта ўнутраная энергія, сканцэнтраваная ў чалавеку, валодае дынамічнымі якасцямі і можа быць супаставіма з энергетыкай сусвету. “Таямніца кніг” – гэта само жыццё чалавечае, дух чалавечы, заключаныя ў дыскурсе. І менавіта таму мастацтва слова валодае такой сілай. Дае надзею на тое, што

… можа, кніга гэта век імклівы
Дагоніць і абгоніць,
як прамень. [32, 241]

Напачатку ХХ стагоддзя, калі паскоранасць, дынамічнасць працэсаў у рэальным свеце і ў свеце мастацтва пакуль што яшчэ не асэнсоўвалася на абагульняючым узроўні, а толькі непасрэдна адчувалася (а ў пэўным сэнсе яшчэ толькі прадчувалася), вядучымі вобразамі-матывамі, у якіх перадавалася гэта адчуванне, былі вобразы, звязаныя з музычнай тэмай.

Тэма выражэння светапоглядных уяўленняў праз “музычную” вобразнасць у беларускай літаратуры першых дзесяцігоддзяў ХХ стагоддзя прадстаўляецца як у пэўным сэнсе фенаменальная з’ява. Яна заяўляецца і ўвасабляецца як адна з вядучых у творчасці, па сутнасці, усіх буйнейшых пісьменнікаў той пары, і ў першую чаргу, вядома, класікаў літаратуры. Вытокі гэтай традыцыі – у фальклоры, у творчасці Ф. Багушэвіча і іншых пісьменнікаў ХІХ стагоддзя. Ужо ў паэзіі Мацея Бурачка “радасная” і “смутная” дудкі – гэта не што іншае як сімвалічныя вобразы-ўвасабленні двух адрозных тыпаў творчасці, адпаведных пэўнай танальнасці светаадчування.

У творчасці Купалы, Коласа, Багдановіча і інш. свет паўстае агучаным, прасякнутым безліччу музычна выражаных, інтаніраваных плыняў. “Музычнае водгулле”, якое напаўняе прастору мастацкага дыскурсу беларускіх паэтаў, з’яўляецца свайго кшталту рэпрэзентантам свету, у ім у метафарычна пераасэнсаваным выглядзе канцэнтруецца самая поўная і ўсебаковая інфармацыя аб ім. Важна адзначыць напрамак, у якім скіроўваецца гэтае “музычнае” поле: яно арыентавана як своеасаблівае пасланне ад свету да творцы. Гэтая накіраванасць (выражаная ў творах прыназоўнікам ***ад***) з асаблівай настойлівасцю акцэнтавана і ў Янкі Купалы, і ў Якуба Коласа:

Ад шопату спелых пшанічных калоссяў,
Ад шэлесту лісцяў узмежных ігруш
Музычнае водгулле ў песню лілося,
Зліваласся з жальбамі скрыўджаных душ.
(Янка Купала. “Мая навука”) [33, 104]

Якуб Колас з выказвання той жа ідэі поўнагалосся быцця, якое выражае самое сябе як цудадзейны дар паэту, пачынае сваю паэму “Сымон-музыка”, падкрэсліваючы тую ж вектарнасць ***ад*** анафарай:

Ад роднае зямлі, ад гоману бароў,
Ад казак вечароў,
Ад песень дудароў,
Ад светлых воблікаў закінутых дзяцей,
Ад шолаху начэй,
Ад тысячы ніцей,
З якіх аснована і выткана жыццё … [34, 5]

Музычныя матывы, як вядома, займалі выключнае месца ў рамантычнай мастацкай сістэме. Музыка разглядалася рамантыкамі як своеасаблівая мадэль светабудовы, увасабленне гарманічнага ўладкавання свету. “Для рамантыкаў сусвет – гэта агучанае, музычнае

цела, – заўважае даследчык рамантычнага светапогляду Ф. П. Фёдараў, – і менавіта тое, што ён музычны, сведчыць пра бясконцае, якое ўтрымліваецца ў матэрыі, у матэрыі растворана” [16, 52 - 53]. Для рамантыкаў музыка заўсёды была найбольшай эстэтычнай каштоўнасцю. Яна расцэньвалася імі як гарманічнае ўвасабленне бясконцасці і цэласнасці быцця, выражэнне адзінства душы чалавека і свету. Гофман, напрыклад, лічыў музыку “пра-мовай прыроды”, “песняй песняў дрэў, кветак, жывёл, камянёў і вод” [35, 25].

Менавіта такі, міфалагізаваны сэнс музыкі як усеагульнага гарманічнага гучання, у якім аб’ядноўваюцца “горныя светы” і найдрабнейшыя рэаліі паўсядзённасці, дзе “дух сусвету / з духам лучыцца зямлі” [34, 96], з’яўляецца вобразна-сімвалічнай дамінантай у паэме Якуба Коласа “Сымон-музыка”. Неарамантычныя погляды на магчымасці мастацтва ў выражэнні сутнасці быцця суадносіліся паэтам з традыцыйнымі вобразамі і ўяўленнямі народнага мастацкага светабачання, якое ў значнай меры працягвала абапірацца на міфалагічную спадчыну мінулага. Паэма Якуба Коласа, на думку М. Тычыны, “з’яўляецца адной з “казак жыцця”, якая нясе ў сабе не толькі рэальны, але і міфалагічны змест, а таму выкарыстоўвае фальклорна-рамантычную паэтыку” [36, 134 - 135].

Разам з тым важна падкрэсліць, што “індывідуальная” міфалогія, ствараемая Сымонам як мастаком, істотна адрозніваецца ад традыцыйнай міфалогіі, уласцівай народнаму светабачанню. Перш за ўсё аналітычнасцю падыходаў, спробамі сістэматызацыі і уніфікацыі быццёвых з’яў, імкненнем адшукаць вытокі той творчай сілы, якая пераўтварае свет, набліжае яго да чалавека.

Арыгінальнасцю прачытання вобраза Сымона-музыкі вызначаецца артыкул У. Конана, у якім аўтар суадносіць яго з Арфеем – чароўным спеваком антычных міфаў. Прыводзімыя аўтарам цікавыя паралелі, вядома, не могуць быць сведчаннем поўнай тоеснасці двух гэтых вобразаў – занадта адрозныя кантэксты, у якіх яны рэалізуюцца, тыя мастацкія задачы, ажыццяўленню якіх яны закліка081 садзейнічаць. Разумеючы гэта, У. Конан зазначае, што “малаверагодна, каб аўтар “Сымона-музыкі” меў на мэце паўтарэнне вобразу Арфея на беларускім лірыка-эпічным матэрыяле” [37].

Якраз спробы аналітычнага пранікнення ў сутнасць свету, суаднясення яго эстэтычных функцый і ўласцівасцей з вызначэннем (няхай сабе і своеасаблівым, міфолага-натурфіласофскім) фундаментальных асноў светабудовы і становяць Сымона ў шэраг мастакоў-творцаў сучаснай культурнай парадыгмы, выключаючы яго тым самым з разраду міфалагічных персанажаў.

Хоць калі разглядаць вобраз Арфея як своеасаблівую метафару творчасці (а *цень* Эўрыдыкі як сімвал *умоўнасці* мастацкага свету, яго *нерэальнасці* – азірнуцца на яго азначае разбурыць ілюзію сапраўднасці), то гэтыя далёка адлеглыя адна ад адной мадэлі мастацкага выражэння – антычная і сучасная – аказваюцца не такімі ўжо і антаганістычнымі. У гэтым плане рэпліка-засцярога дзеда Курылы аб тым, што, па яго меркаванні, Сымон не доўга пажыве на свеце, можа быць супастаўлена са смерцю Арфея, якога разрываюць вакханкі. “Тайнасці” свету і “тайнасці” людзей, якія не паддаюцца пазнанню, вядома ж, уключаюць у сябе і “тайнасці” мастацтва, яго загадкавай прыроды.

У невялікім, але сэнсава ёмістым аўтарскім уступе да паэмы вылучаюцца ўсе асноўныя моманты і састаўныя часткі мастацкага працэсу. Найперш творчасць падаецца сапраўды як працэс, які мае двайную скіраванасць, дзе аднолькава істотныя абодва бакі – і крэатыўны, і рэцэптыўны. Несумненная залежнасць мастацтва ад рэчаіснасці – і шырэй: быцця – увасабляецца ў шэрагу канкрэтных з’яў у іх быццёва-экзістэнцыйным, сацыяльным, псіхалагічным, філасофскім і эстэтычным выражэнні. Гэтым самым аўтар ад самага пачатку заяўляе аб тым, што недастаткова канстатаваць сувязь мастацтва з рэчаіснасцю і выбраць пры гэтым адзін з прасцейшых спосабаў рэалізацыі гэтай сувязі – адлюстраванне. Каб адчуць бясконцае мноства “ніцей, / з якіх аснована і выткана жыццё” [34, 5], каб уявіць спалучанасць быцця і небыцця ў іх універсальнай цэласнасці, патрэбна валодаць незвычайным дарам – здольнасцю ўслухоўвацца ва ўсе шматстайныя праявы свету, асаблівай чуйнасцю да ўсяго існага, мэтазгоднага, жыццеўтваральнага. Такім дарам асаблівай чуйнасці і да прыродных, і да сацыяльных, і да эстэтычных з'яў ва ўсёй іх быццёвай шматмернасці якраз і вызначаецца герой паэмы Коласа. Гэтая чуйнасць, якая з’яўляецца, па сутнасці, самай яскравай і істотнай адзнакай мастацкай адоранасці юнака, самым сапраўдным *скарбам*, дае яму магчымасць задавацца пытаннямі, якія датычаць самых розных, але ўзаемапранікальных сфер чалавечага існавання.

Мабыць, існуе пэўная ўзаемазалежнасць паміж гэтай прагай да пытанняў, чуйнасцю да свету і мастацкай адоранасцю, здольнасцю эстэтыку быцця пераводзіць у мастацкі план, успрымаемы іншымі. На першы погляд здаецца, што вельмі ж лёгка і нязмушана “пачутае” мастаком пераўтвараецца ў “чутнае” для іншых. Нібыта без аніякага відавочнага напружання гучыць Сымонава музыка, захапляючы слухачоў сваёй гарманічнай зладжанасцю і мастацкай дасканаласцю. Аднак перш за ўсё яна павінна прагучаць для самога музыкі – унутры

яго самога. “Ён сядзіць, а ў ім штось грае, / Нейкіх спеваў шум дзіўны...” [34, 64]. Для мастака ў такой жа ступені, як адкрытасць свету, характэрна і, здавалася б, процілеглая рыса: імкненне да ўнутранай засяроджанасці, адзіноты, у канчатковым выніку – да асабовай самадастатковасці. Коласаў Сымон-музыка любіў адзіноту,

Бо так лепей было жыць:
Тут ён мог сабе ў ахвоту
Песні пець і гаманіць [34, 14].

Ствараць найперш для самога сябе і весці дыялог з самім сабою – таксама з'яўляецца неабходнай умовай мастацкай незалежнасці таленту. Таму і вандруе горды юнак па нялёгкіх жыццёвых “кругах”, каб сцвердзіць сваю чалавечую і мастацкую свабоду, застаючыся залежным толькі ад гарманічных тонаў, што зараджаюцца ў ім. Падпарадкоўваючыся толькі дыктату натхнення, музыкант на час творчасці як бы адсланяецца ад усяго, што зараз уяўляецца пабочным, чужым, непатрэбным, бо яго душа ўжо і так перапоўнена.

Свет забыў цяпер Сымонка,
Скрыпцы душу ўсю аддаў... [34, 64 – 66]

Аднак, як паказвае ўрэшце Якуб Колас, гэты працэс – светазабыццё ў творчым парыве і светапазнання як творчага акту – па сутнасці сваёй адзіны і цэласны і доўжыцца ўсё жыццё мастака. Таму і не замыкае аўтар жыццёвыя кругі свайго любімага героя, адпраўляючы яго ў далёкія і неспазнаныя прасторы жыцця.

У цэнтры паэмы Якуба Коласа “Сымон-музыка” праблема мастацтва, лёс мастака з гушчаў народных. Аднак адметнасць увасаблення гэтай тэмы ў адным з самых значных твораў паэта вызначаецца яе спалучанасцю з іншымі праблемна-тэматычнымі комплексамі, шырынёй трактоўкі, суаднесенасцю мастацкага выражэння са светаадчуваннем, духоўнага з матэрыяльным, псіхалагічнага з эстэтычным.

У паэме Коласа перад намі паўстае самародак з народа, а, па сутнасці, “творчы дух”, мастацкі геній у непасрэднасці яго выяўлення і ў яго дачыненнях з тым, што яго спараджае, і з тым, на што ён скіраваны. Творчы дух, на думку Коласа, лунае там, дзе жадае. Таму магчымым стаецца і тое, што ён завітвае пад сялянскую страху.

Вядома, вельмі цяжка выбіцца мастацкаму генію з-пад гэтае страхі. У паэме выразна абазначаецца гэты нялёгкі шлях, які суправаджаецца і неразуменнем, і нават непрыманнем ва ўласным асяроддзі, і насмешкамі і спробамі выкарыстання ў якасці своеасаблівай экзотыкі ў іншародным, чужым для гэтага дару, асяроддзі.

Сам аўтар, развітваючыся ў канцы твора са сваім героем, характарызуе яго як “прыроджанага песняра”. Салідарныя з ім і ягоныя персанажы. Дзед Курыла, адкрывальнік Сымонавага таленту і яго натхняльнік (менавіта ад яго пераходзіць да хлопца ў спадчыну скрыпка), зазначае, што той мае “вялікі талент”. І нават прафесійны музыкант капельмайстар Галыга вымушаны прызнаць у вясковым хлапчуку “праўдзівага” мастака.

Наогул многія ў гэтым творы маюць тое або іншае дачыненне да мастацтва ў яго розных разнавіднасцях. Таму разглядаць паэму Коласа як выражэнне адносін мастака з прадстаўнікамі розных сацыяльных колаў, а тым самым зводзіць гэтыя адносіны да формулы “мастак – не мастакі” было б спрашчэннем.

Сярод тых, хто аказвае непасрэдны ўплыў на фармаванне духоўнага свету Сымона як мастака дудары – прадстаўнікі народнага мастацтва, ігра якіх робіць у душы малалетняга хлапчука сапраўдны пераварот. Гэта і трое дзядоў, з якімі зводзіць Сымона лёс, якія як бы ўвасабляюць сабой тры жыццёвыя сферы і тры спосабы адносін да свету. Кожны з іх у той або іншай ступені звязаны з музыкай, спевамі. Гэта і Ганна, першае Сымонава каханне, якая не толькі, як большасць народу, выканальніца фальклорных твораў, але і прыводзіць маці ў здзіўленне тым, што “песні складвае сама” [34, 235].

Не самі па сабе музычныя здольнасці, валоданне музычным інструментам з’яўляюцца выключным феноменам, на які звяртаецца ўвага ў тых “кругах”, якімі праходзіць Сымон-музыка. Звяртаецца ўвага найперш на тое, што выходзіць за межы ўяўленняў народнай эстэтыкі. Праз Сымонавы спробы разабрацца ў самім сабе, у сваіх дачыненнях са светам, у сутнасці свайго таленту раскрываюцца генезіс, прырода і прызначэнне мастацтва. Разуменне гэтых фундаментальных састаўных мастацкага працэсу было вельмі неабходна для акрэслівання агульнай парадыгмы мастацкага развіцця ў беларускай культурнай сітуацыі напачатку ХХ стагоддзя.

У якасці універсальнай мадэлі ўзаемаадносін мастацтва і рэчаіснасці Якубам Коласам нездарма абрана музыка. Дадзены выбар якраз знаходзіцца на перасячэнні традыцый і актуалій часу. Музыка ў цэлым і звязаныя з ёю вобразы з’яўляюцца ў беларускай фальклорнай і літаратурнай традыцыі сімвалічнымі ўвасабленнямі мастацкага свету. Нездарма такое шырокае распаўсюджанне атрымалі падобныя вобразы напачатку ХХ стагоддзя, калі ў новай беларускай літаратуры адбываўся актыўны працэс выпрацоўкі эстэтычных і светапоглядных канцэпцый. Апрача таго адраджэнская літаратура не магла абыходзіцца без рамантызацыі свайго мастацкага свету, без звароту да

самых агульных быццёвых катэгорый, праз прызму якіх толькі і магчыма было высвечванне ідэалу.

Для рамантычнага мастацкага светабачання характэрна ўвасабленне бясконцага праз канечнае, абмежаванае пэўнымі рамкамі, заключанае ў канрэтна-прадметным, рэчыўным. Універсальнае выяўлялася ў рэаліях паўсядзённага свету. У сімвалічным вобразе *звона*, які даволі часта сустракаецца ў рамантычных творах, злучаюцца ў цэласнае адзінства *бясконцае і канечнае*, у матэрыяльным выяўляюцца ўласцівасці ідэальнага характару, вобраз паўстае як выражэнне сінтэзу бясконцага і абмежаванага прастора-часавымі рамкамі. Тэарэтыкі рамантызму лічылі звон як “агучанае цела” выражэннем самой ідэі еднасці і нават “неразмежаванасці ўвасаблення бясконцага ў канечным” (*Шэлінг*) [38, 192].

Многія сімвалічныя вобразы паэтычнага свету Янкі Купалы ўтрымліваюць у сабе пэўныя моманты, якія звязваюць іх з агульнымі ўяўленнямі пра зменлівае і нязменнае, бясконцае і маючае межы – г. зн. з тымі трансцэндэнтнымі катэгорыямі і паняццямі, што якраз выражаюць спецыфіку сімвалічнага мастацтва.

У такім шэрагу ў сувязі з вышэй адзначаным звяртаюць на сябе ўвагу вобразы званара і звона ў паэзіі Купалы (як самога прыстасавання, так і дзеяння). Гэтыя вобразы, што знаходзяцца ў шэрагу цэнтральных і ключавых вобразаў купалаўскай паэзіі, спалучаюць у сабе магчымасці розных прачытанняў, выхаду да розных складнікаў творчага працэсу, залежных як ад светапоглядных арыенціраў, так і ад мастацкіх установак.

Несумненна, што на самай паверхні знаходзяцца тыя значэнні гэтых воб-разаў, з дапамогай якіх магчыма вывядзенне ідэйнай дамінанты. Такой дамінантай у дадзеным выпадку з’яўляецца матыў будзіцельства, заклікальныя, абуджальныя патэнцыі, якія закладзены ў гэтых вобразах. Аднак справа ў тым, што цэласнае мастацкае значэнне (значымасць) вобраза або любога іншага кампанента мастацкай структуры выходзіць далёка за межы прамога семантычнага значэння. У прыватнасці, купалаўскі вобраз *звона* можна разглядаць таксама і як выяўленне аўтарскага бачання асноўных, сутнасных характарыстык светаўладкавання, як выражэнне ў мастацкай форме ўяўленняў пра суадносіны дынамічных і статычных момантаў быццёвых працэсаў. Гэты вобраз знаходзіцца ў шэрагу іншых “музычных” вобразаў у творчасці Янкі Купалы, якія, з аднаго боку, засведчваюць уключанасць яго паэзіі ў агульналітаратурны кантэкст, звязанасць з нацыянальнымі мастацкімі і фальклорнымі традыцыямі, а, з другога боку, могуць быць суаднесены з эстэтыкай рамантызму.

Купалаўскія ўвасабленні вобраза звона і матыву яго гучання вызначаюцца сваёй шматстайнасцю: ад непасрэднага адлюстравання-паказу ў ізаморфных і сімваліка-метафарычных выявах да імітацыі звонавага водгулля ў гукавой інструментоўцы верша. Часта ўжываецца Купалам улюбёны ім выклічнік “*гэй*!”, які надае многім вершам паэта фальклорна-песенную інтанацыю. Аднак гэты мадальны сродак экспрэсіўнага выражэння можа выступаць у структуры твора і як сэнсаўтваральны акцэнт, які, да прыкладу, у вершы “У вырай!” (1920) у пазіцыі анафары як бы адзначае сабой удары своеасаблівага “звона”, што кліча да абуджэння, да вольнага палёту ў прасцягі сусвету.

Для выражэння не толькі ідэі буджэння “прыспаных” народных сіл і патэнцый, але і шырокага спектра ўяўленняў пра свет, пра суадносіны ў яго развіцці самых розных фактараў і тэндэнцый, як не трэба лепш падыходзіў менавіта такі універсальна ёмісты і полісемантычны вобраз як вобраз звона. Звон – гэта і вельмі важкі матэрыял, які набываючы функцыянальна патрэбную форму, менавіта сваёй масіўнасцю і “непадатлівасцю” зрухам адпавядае прызначэнню – выклікаць рэзананс у навакольнай прасторы. Звон – гэта і само гучанне, г. зн. спалучэнне момантаў дынамікі і статыкі ў працэсе пераходу ад стану спакою да рытмічна арганізаванага руху.

Загадкавая прырода звона, у якой бачылася пэўная аналогія творчага працэсу спасціжэння свету і яго мастацкага выражэння, прыцягвала многіх беларускіх пісьменнікаў. У славутай паэме Якуба Коласа гэтай загадкай нароўні з іншымі таямніцамі свету цікавіцца малы музыкант-самавук Сымонка. У яго пытанні “Чаго, мама, стогне звон?” закладзена і яшчэ адно пытанне, якое чытаецца ў падтэксце (і якое, мабыць, яшчэ ў большай ступені турбуе яго як мастака) – *чаму* стогне, гудзіць, адгукаецца звон? Найбольш захапляе таленавітага хлапчука здольнасць “незвычайнага звона” выражаць тое, што немагчыма назваць і з пэўнасцю вызначыць, яго здольнасць пранікаць у самыя запаветныя сферы, злучаць нейкім невядомым, і ніколі да канца не могучым быць зразумелым, чынам абсягі рэальнасці з духоўнымі перспектывамі, праз матэрыяльнае даходзіць да ідэальнага. У паэме Коласа падкрэсліваецца псіхалагічны эфект, і ў пэўным сэнсе афектаванасць, якія выклікаюцца судакрананнем маладой, творча арыентаванай асобы з загадкай мастацтва. І Сымонка ў захапленні

Ловіць звону галасы.
Бо як толькі звон зазвоніць,
Як завойкае ўвышы, -
Адгукнуцца,

загамоняць
Струны ўсе яго душы.
Сэрца ў хлопчыка заб'ецца,
Сам увесь ён задрыжыць,
І сама душа, здаецца,
Услед звону паляціць... [34, 12]

Душа мастацка адоранага падлетка адгукаецца на тое, што з'яўляецца агульным і для свету рэальнага, і для ўнутранага свету суверэннай і творчай асобы, тое, што складае агульную прастору, у якой у своеасаблівай спалучанасці рэалізуюцца прыкметы экзістэнцыйнага і эстэтычнага, мастацкага і псіхалагіч-нага. У аўтарскім каментарыі гэтага стану пранікнення ў самыя глыбінныя пласты творчага духу гэты момант узаемаабумоўленасці самых розных бакоў адзінага ў сваёй сутнасці працэсу творчага пераасэнсавання жыцця і пошуку яго мастацкага аналага падаецца як галоўная ўмова творчасці. Няхай хлапчук з задаткамі народнага генія не можа пакуль што разгадаць патаемны сэнс грання званоў, не можа "адгадаць", "уцяміць" скрытага "сэнсу мовы" званоў (аўтар як бы спецыяльна нагнятае тут колькасць абазначэнняў немагчымасці пранікнення ў таямніцу тайнаў: не мог "уцяміць", "даць назовы", "улавіць", "адгадаць"...). Аднак жа самае істотнае тое, што ён валодае ад прыроды (ці ад Бога) яму дадзенай здольнасцю адчуваць адзінства свету як творчую патэнцыю. І гэта з асаблівай сілай падкрэсліваецца аўтарам як самая відавочная гарантыя плённасці яго далейшага жыццёвага і мастацкага шляху.

Але чуў ён, чуў душою,
Сэрцам чуткім і жывым
У тым звоне штось такое,
Што жыло і ў ім самым [34, 12].

Калі ў героя коласавай паэмы званы выклікаюць глыбокі роздум, пачуццё захаплення, адчуванне немагчымасці канчатковага спазнання іх "мовы", то для купалаўскага лірычнага героя *званы* (верш з аналагічнай назвай, датаваны 1918-м годам) – гэта сімвалічнае ўвасабленне чагосьці пагрозлівага, што навісае вялізным цяжарам над чалавечай душой, прыгнятае яе. Гэта не гарманічныя, ураўнаважаныя і размераныя гукі, што вабяць да таямніцы свету. Гэта, наадварот, надрыўны "стогн" аб тым, што такая таямніца можа аказацца самай жахлівай, непасільнай для нармальнага чалавечага ўспрымання. Відавочна, што светаўяўленне мае тут зусім іншую танальнасць. Гіпербалічная

экспрэсія выражае ў дадзеным выпадку літаратурна-мастацкую парадыгму іншага характару. Можна з пэўнасцю сцвярджаць, што калі ў паэме Коласа вобраз званоў асветлены арэолам рамантычнага светаадчування, то ў вершы Купалы на аналагічны вобраз падае водсвет мадэрнісцкага бачання свету. Такі свет не прыцягвае да сябе, а адштурхоўвае.

Гудуць званы, з дня ў дзень гудуць мядзяныя званы,
Як стогн, гуд-водгулле гучыць мальбою жудзі;
Дрыжыць званіцы мур сцюдзёны, цагляны,
Дрыжыць званар, надорваныя рвучы грудзі.

Наводзіць гэта музыка нязводны звод нуды –
Скрабе душу, як сенажаць жалезныя бароны,
Па сэрцу б'е, як дождж па шклянай шыбе ў халады,
Гадуе ў думах сказ бадучы, забабонны [4, 37].

У купалаўскім вершы ёсць істотныя адметнасці ў параўнанні з увасабленнем "звонавай" тэмы ў паэме Якуба Коласа. У згаданым вершы, як і ў іншых творах Купалы, дзе развіваецца дадзены матыў, з'яўляецца вобраз *званара*, таго, чыімі намаганнямі зрушваецца нерухомасць званоў. Паяўляецца, такім чынам, суб'ектыўны момант. Праяўляе сябе тая сіла, якая як быццам выступае ў якасці першапрычыны дзеяння, але, разам з тым, не нясе ў сабе станоўчага зараду. Гучанне званоў як заклік да абуджэння дзіўным чынам утрымлівае таксама і супрацьлеглыя жыццесцвярджальным памкненням інтанацыі. "Наводзіць гэта музыка нязводны звод нуды" – гаворыцца ў вершы. Тут істотна адзначыць, што акцэнт робіцца якраз на эстэтычных момантах. Тыя гукі, якія здабывае са званоў звар'яцелы званар усё ж такі называюцца не чым іншым як музыкай. Эстэтычны бок падкрэсліваецца таксама і гукавым напаўненнем радка, алітэрацыйнай інтаніроўкай характэрнай для Купалы антанімічнай таўталогіі – "нязводны звод".

У вершы Янкі Купалы не знаходзім адназначнага вытлумачэння таго, што ўсё ж такі найбольш уражвае лірычнага героя – жахлівае, пагрозліва-трагедыйнае гучанне дысгарманічна разладжанага свету, або яго мастацкая інтэрпрэтацыя. Дзікім, наводзячым жуду, паўстае ў гэтым творы Купалы і свет першаснага ўспрымання, і свет мастацкай уявы. Вядома ж, у Коласа мы не знойдзем такой безнадзейнай карціны свету. Мадэрнісцкія матывы светапогляднага характару для яго, у адрозненне ад Купалы, амаль не характэрныя. Хіба што можна вылучыць асобныя моманты, звязаныя з суіцыднымі медытацыямі Андрэя Лабановіча. Верш жа Янкі Купалы якраз наскрозь прасякнуты непрыняц-

цем навакольнага – рэальнага і ўяўнага свету, асноўны антаганізм якога заключаны ў немагчымасці вырашэння канфлікту паміж нерухомым і тым, што павінна рухацца, развівацца, паміж мёртвым і жывым.

Ў мазгі залазіць жах, што гэты буйны звон званоў –
Хаўтурны гэта звон спакон нямых сталеццяў,
Што гэтая званіца – мерцвякова вечны схоў,
Званар – грабар, што косці згортвае па свеце [4, 37].

Рытмічна арганізаваны і структурна аформлены мастацкі сусвет Янкі Купалы ў хранатопных адносінах мае некалькі вызначальных параметраў, праз якія выяўляецца імкненне аўтара ахапіць з'явы быцця ў іх гранічнай паўнаце, дыялектычна спалучыўшы свет вонкавы асобе з сутнасна ёй уласцівым. Да такіх катэгорый трэба аднесці ў першую чаргу *бязмежнасць* і *абмежаванаць, адзінкавасць* і *невычарпальную множнасць.* Менавіта праз такія катэгорыі і паняцці ў іх вобразным увасабленні праходзіць псіхалагічна і этычна адчуваемая сувязь купалаўскага героя са светам.

Пакутлівы роздум Янкі Купалы над праблемамі суаднесенасці індывідуальнага і калектыўнага, быццёвага і экзістэнцыйнага знайшоў сваё выражэнне ў пошуку мастацкай формы, адэкватнай складанай, шматузроўневай структуры свету. Вельмі выразна асаблівасці гэтага пошуку выявіліся ў санеце "Маё цярпенне" (1915). Паказальным уяўляецца ўжо тое, што пра межы і бязмежнасць быцця і яго экзістэнцыйнага напаўнення паэт разважае ў творы са строга ўнармаванай формай, дзе межы паэтычнага дыскурсу з'яўляюцца ўстойлівымі і загадзя зададзенымі.

Як вядома, санетная форма дыктуе не толькі адпаведныя структурныя сузалежнасці вершаўтваральных элементаў, але адначасова і прадвызначае пэўную паслядоўнасць у развіцці тэмы, яе раскрыццё праз увядзенне тэзы, антытэзы і іх сінтэзаванага паяднання. Ураўнаважвальным цэнтрам верша становіцца злучнік *аднак*, які і размяжоўвае, і злучае два супярэчлівыя погляды на значэнне індывідуума ў яго суаднесенасці з быццём і формамі калектыўнага сужыцця. На бязмежнасць быцця накладваюцца хвалі бясконцага руху людскіх пакаленняў, жыццё якіх уяўляе бесперапынную чараду пакут, "дзе безнадзейны стогны родзяць стогны" [4, 7].

"Цярпенне", "крывавы боль" героя, як вобразна-метафарычнае ўвасабленне маральных катэгорый і адносін асобы да народнага гора, да "мук мільёнаў", супастаўляюцца з асэнсаваннем ім свайго значэння ў сусвеце. Маральны максімалізм аўтара і яго героя выяўляецца ў наступных вельмі яскравых радках:

І веру я, што я нішто ў быцці –
Іначай думаць не дае сумленне… [4, 7]

Гэта кульмінацыйны момант у руху думкі ў творы, пасля якога яна адразу змяняе свой кірунак. Пасля таго, як, здавалася б, пастаўлена кропка, усё вызначана і вымерана, і чалавекам усвядомлена яго “маласць” у параўнанні з велічнасцю і неабдымнасцю фізічнага і сацыяльнага светаў, застаецца самае галоўнае пытанне: чаму ж тады герою падаецца магчымым сувымяраць сваё “цярпенне”, свае маральныя якасці з “цярпеннем” людской супольнасці? Што ж робіць магчымым, каб гэты неабсяжны свет, у які закінуў лёс чалавека, здаваўся яму нават цесным для ягонага духу? З аднаго боку чалавек “нішто ў быцці”, а з другога – ягоны дух горда “ўзносіцца пад неба столь”, сутыкаецца з чымсьці абмежаваным, жорсткім, скоўваючым. Космас тут не бачыцца купалаўскаму герою адкрытым, ён, наадварот, уяўляе сабой замкнёную прастору, у неба існуе “столь”. А межаў якраз не існуе ў духоўнага свету асобнага чалавека, пры ўмове, што ён убірае ў сябе “міліёнаў разам ўсіх цярпенне”.

Творчасць Янкі Купалы ў многім прадвызначыла шляхі развіцця беларускай паэзіі XX стагоддзя. Хранатопныя мадэлі купалаўскага мастацкага свету знайшлі сваё выяўленне ў трансфармаваным выглядзе ў творах буйнейшых майстроў паэтычнага слова наступных пакаленняў.

Спалучальнасць духоўнага свету асобы, рэпрэзентуемага лірычным героем, з катэгорыямі самага шырокага плану і пастаянная ўключанасць індывідуальнага існавання ў быццёвы працэс праз адчуванне яго зменлівасці і рухомасці ў 60-я гады становяцца характэрнымі асаблівасцямі паэтычнай канцэпцыі А. Куляшова, які ў новых умовах творча наследуе купалаўскія традыцыі. Герой Куляшова, таксама як і купалаўскі, прасякнуты імпульсамі, якія ідуць ад дыялектычнага супрацьборства палярных сіл, скіраваны да авалодання шматзначнай паўнатой быцця. Як і ў вершы Купалы “Маё цярпенне”, у творы Куляшова з характэрнай назвай “Пра боль” вобраз болю перадаецца аўтарам як мастацкае выражэнне адной з анталагічных уласцівасцей быцця.

Герой Куляшова з такой жа праніклівасцю ўбірае ў сябе боль іншых, які на ўзроўні абагульнення ўспрымаецца ім з’явай універсальнага характару, што аб’ядноўвае свет у адзінае цэлае. Гэты боль спрадвеку ўласцівы ўсяму жывому на зямлі, перадаецца “з роду ў род” і спалучае свет арганікі з фізічным светам (“Дзіцяці боль, што парадзіхі болем / Народжаны, каб стаць пасля зямлёй”). Гэты універсальны, усясветны боль не можа быць нічым “утаймаваны” –

Ні вечнай калыханкай акіяна,
Ні вечнасці надвор’ем штармавым [39, 22].

Звяртае на сябе ўвагу яшчэ адзін вобраз лірыкі А. Куляшова, блізкі па сваіх ідэйна-змястоўных параметрах да купалаўскай паэтычнай сістэмы. Гэта вобраз, які перадае спалучанасць лёсу індывідуума з лёсам "мільёнаў": "Мільёны лёсаў змешчаны ў маім, / Яшчэ да дна не вычарпаным, лёсе" [39, 67]. Еднасць індывідуальнага і калектыўнага вызначаецца ў быццёва-экзістэнцыйных каардынатах, на якія праецыруюцца маральныя погляды і духоўныя каштоўнасці аўтара і яго героя.

І ў творах Купалы, і ў творах Куляшова асобныя значымыя для паэтычнай канцэпцыі аўтара словы і вобразы акцэнтуюцца праз паўторы, уключэнне ў агульную рытмічна выражаную структуру. Купала ў сваім санеце змяшчае слова *мільёны* ў першым катрэне і ў заключным тэрцэце, відазмяючы пры гэтым семантычнае аблічча вобразаў за кошт сінаніміі: "мукі мільёнаў" трансфармуюцца ў "цярпенне мільёнаў". У вершы Куляшова "Пашанцавала тройчы мне…" апорнае слова *мукі* прысутнічае амаль у кожнай страфе, чаргуючыся папераменна ў пазіцыі жаночай і мужчынскай рыфмы і вызначаючы сабой рытміка-інтанацыйны малюнак вобразнага раду. Пры гэтым семантыка вобраза таксама падвяргаецца структурным трансфармацыям. У нязменным выглядзе формула "я знаю, што такое мукі" паўтараецца толькі ў канцы першай і апошняй страфы.

Рытм у творах абодвух паэтаў выяўляецца не толькі ў спалучальнасці асобных элементаў структуры, але і ў вобразна-метафарычным ладзе, у мастацкім праламленні ўяўленняў пра прынцыпы арганізацыі і функцыянавання быццёвага хранатопу. Па маштабнасці метафары Купалы і Куляшова, у якіх адлюстроўваюцца дачыненні індывідуума з сусветам, цалкам супаставімыя. Вядома, пры гэтым трэба ўлічваць асаблівасці рамантычнага светаўспрымання Купалы і яго героя, якія кладуць свой адбітак на характар вобразнасці.

Калі ў Купалы метафара выражае ўзнясенне чалавечага духу, яго ўзвышанасць над праявамі рэальнага бытавання і мае ўсе прыкметы рамантычнага антуражу, то разгорнутая метафара ў вершы Куляшова "Пашанцавала тройчы мне…" ўспрымаецца ў больш стрыманай танальнасці, хоць і выяўляе пры гэтым глыбінна прачутую сувязь чалавека са светам. Куляшоўскі герой (а ў большай ступені сам аўтар), змагаючыся з хваробай, што "крыжыкамі мук" адзначае нялёгкія этапы гэтага змагання, адпушчаны яму час індывідуальнага існавання, кожны яго ўсвядомлены і экзістэнцыйна значымы адрэзак успрымае як перажыванне еднасці са светам, якая мае для яго высокае трагедыйнае гучанне. Насуперак абмежаванасцям людской прыроды, герой Куля-

шова духоўна ўзвышаецца над парадкам рэчаў, "пераадольваючы нябыт" сваёй цярплівасцю і мужнасцю.

А я, між яваю і сном
Час перабыўшы, ставіў коску –
Цярпліва, як за косткай костку,
Нябыту кідаў дзень за днём [39, 29].

Такім чынам, людскія *цярпенне* і *трываласць*, як маральна-філасофскія паняцці і адначасова мастацкія вобразы, займаюць у паэтычных светах Купалы і Куляшова аднолькава важнае месца, уваходзячы разам з тым у больш складаныя светапоглядна-мастацкія сістэмы, у якіх істотную ролю адыгрывае не толькі сэнсавая нагрузка структурных элементаў, але і іх суаднесенасць з іншымі чыннікамі.

Дынамічная мадэль светабудовы знаходзіць сваё мастацкае выражэнне ў творчасці Янкі Купалы ў самых разнастайных хранатопных мадыфікацыях. Прастора яго паэтычнага свету заўсёды скіравана на магчымасць пераўтварэння, змены вектарнасці. Яна разгортваецца не толькі як фізічная дадзенасць, але і як працэс, пэўным чынам надбудоўваецца, падвойваецца за кошт выкарыстання таўталагічных форм выражэння. "Пустка ўдоўжкі і ўшыр, / Пустка ушыркі і ўдоўж..." [4, 63]. Інверсійна трансфармаваная, як бы люстрана адбітая ў самой сабе, прастора набывае тым самым новае вымярэнне, прачытваецца як метафара чалавечага існавання, як выражэнне таго, што неабходна пераадолець чалавеку на шляху да духоўнай дасканаласці.

Падвойванне некаторых моўных адзінак у вершах Купалы выяўляе адметнасць яго бачання свету, які паўстае ў сваёй поліфанічнай і семантычнай неадназначнасці, шматслойнасці, таямнічай згушчанасці. Часта ў творах паэта адбываецца своеасаблівае сцягванне некалькіх назоўнікаў пры дапамозе дэфіса, накладванне сінанімічных адценняў сэнсу, што надае мастацкай мове загадкава-таямнічы арэол, збліжае яе з фальклорнай вобразнасцю. Вось толькі некалькі прыкладаў з паэмы "Курган" (1910): "вяселле-разгул", "пацеха-забава", "пушча-лес", "рыба-плотка", "салавей-птушка" і г. д. У мове Купалы ў такім выпадку стылёвай дамінантай становіцца фальклорная сказавасць, у якой намінатыўная функцыя слова неад'емная ад ацэначна-экспрэсіўнай.

Варта падкрэсліць, што ў класіка беларускай літаратуры гэтая здвоенасць яшчэ ў большай ступені атрымоўвае канцэптуальнае значэнне, якое, мабыць, дасягае сваёй кульмінацыі ў сімвалічным вобразе «кветкі папараці» – супастаўленні свету будзённага і незвычайнага, сцверджанні абавязковай прысутнасці ў жыцці чалавека таямніцы.

Таўталагічныя выразы ў мове Купалы выступаюць знакамі адметнасці яго паэтычнага светабачання, выяўляюць непаўторна-індывідуальную характэрнасць яго аўтарскага стылю. Разам з тым неабходна адзначыць, што дзеяслоўныя формы, утвораныя ад назоўнікаў, у творах беларускага песняра (напрыклад, «зацымбалілі цымбалы, / забубнелі бубны» [40, 132]) супастаўімы не толькі з фальклорнымі аналагамі, але і з падобнымі ўтварэннямі ў іншых еўрапейскіх літаратурах. Так, польскі даследчык А. Сандаўэр адзначае, што філасофія жыцця ўвасаблялася ў творах Балеслава Лесьмана ў прыватнасці і праз такія таўталагічныя структуры, як «струмень струменіць», «вясна вяснуе» і г. д. Такія тыпалагічныя сыходжанні сведчаць не толькі пра генетычную блізкасць беларускай паэзіі XX стагоддзя да фальклорных каранёў, але і пра яе ўключанасць ў агульнаеўрапейскі працэс мастацкага развіцця.

Значнае месца ў творчасці Янкі Купалы займаюць матывы вандраванняў, блуканняў, хады, памкненняў у далеч, да нязведанага. Часта пры гэтым аўтарам выкарыстоўваецца сінтаксічная формула “ад… да” (якая сама ўжо па сабе, будучы паліндромнай, з’яўляецца дастаткова выразным сродкам). Семантычна-сінтаксічнае поле гэтай формулы такое, што ёю могуць маркіравацца як статычныя, так і дынамічныя структуры. У многіх выпадках у вершах Купалы ёю пазначаюцца крайнія межы самай абсяжнай прасторавай дадзенасці. “…ад гораў да гораў – / Зямлю аглядаю сваю” [41, 77] – у такой перспектыве бачыцца герою верша “Пад крыжам” (1912) духоўна блізкая яму прастора, асяроддзе існавання народа, які гібее ў беспрасвецці, “ад краю да краю” (і гэта ўжо не столькі прасторавая, як аксіялагічная характарыстыка) ляжыць “магілай жывою”. Крыж у такой, пазначанай агульнымі, неканкрэтызаванымі арыенцірамі, прасторы, успрымаецца адзінай выразнай прыкметай, своеасаблівым цэнтрам сусвету.

Верш Купалы “Пад крыжам” – паказальны выпадак твора са статычным хранатопам. Карціна, якая паўстае ў ім, пазбаўлена відавочных праяў якой-небудзь энергетыкі, абезжыццёўлена здранцвелым станам народнага духу. Статычная мадэль свету суадносіцца паэтам менавіта з вонкавымі для яго абставінамі, з тым, што варожа, непрымальна для яго натуры. Мастацкай задачай з’яўляецца гіпербалізацыя гэтага стану, акцэнтацыя ўвагі на негатыўных наступствах грамадскай бяздзейнасці, нацыянальнай анеміі. Купала дасягае патрэбных яму вынікаў ва ўласцівай яму рамантычнай стылёвай манеры, мадэлюючы ў вобразнай карціне такога “нерухомага” свету свае ўяўленні пра тупіковы стан грамадскага развіцця. У адказ на пакутлівыя запытанні і памкненні абудзіць “свой народ” ад спаконвечнай спячкі толькі

мёртвая цішыня вяртаецца да слыху героя верша. “Маўчыць, як дамоўка, ўсё чыста… / Пракляцце – і тое маўчыць” [41, 78].

Абсалютная, усепранікальная цішыня становіцца неад’емнай уласцівасцю гэтага знерухомелага, статычнага хранатопу, дзе здаюцца недарэчнымі ўсякія думкі пра змену статус-кво. І нават пададзеныя ў рамантызаваным арэоле рэаліі пейзажу, у якім выяўляецца пэўны рух праз рытмічнае разгойдванне, пакалыхванне, увядзенне паўтораў сінтаксічных канструкцый, нясуць усё ж на сабе адбітак татальнага амярцвення:

Плакучыя стогнуць бярозы,
Скідаючы лісць залаты;
*Хі*стаюцца дзікія лозы,
Глу*хі*я, су*хі*я кусты [41, 77] (курсіў мой – Я. Г.).

Так і чуецца тут за гэтай вонкава рухомай карцінай водгалас якойсьці прыгнятаючай яе, больш глабальнай, адначасова і агрэсіўнай, і аморфнай існасці. Асанансна-алітэрацыйны гукапіс, настойліва акцэнтуючыся, нясе ў сабе як бы адценне нейкага здзеклівага па**хіхі**кванне.

Складанасць узаемадзеяння статычнай і дынамічнай структур у вершы Янкі Купалы “Пад крыжам” выяўляецца ў накладванні на цэласны вобраз двух характэрных для купалаўскай паэтыкі формул: ужо згадваемай “ад…да” і яшчэ адной, якая выражае дачыненні паслядоўнасці і прычынна-выніковасці прыназоўнікам “за”.

Сінтаксічная паслядоўнасць, разгортваемая з дапамогай гэтага прыназоўніка, таксама досыць пашыраная ў вершах Купалы. У адрозненне ад першай сінтаксічна-структурнай формулы, дадзеная перадае не столькі прасторавыя, як часавыя ўяўленні, а таму валодае большай дынамічнай выразнасцю, здольнасцю выбудоўваць быццёвыя з’явы ў дыяхранічнай працягласці.

Свет у паэзіі Я. Купалы паўстае ў сваім амбівалентным выражэнні.

Паўната, усеахопнасць і амбівалентнасць светаўспрымання выразна дэкларуецца Я. Купалам у вершы “Ўвесь да дна…”:

Ўвесь да дна трэба выпіць свой келіх жыцця,
Ці з вадой жыватворчай, ці з ядам;
З роўнай меркай чакаць вечнаты й небыцця,
Заадно абымацца з анёлам і гадам [4, 14].

Выражаная ў вершы Купалы канцэпцыя жыцця блізкая канцэпцыі, пазначанай у вершы Багдановіча, названым аўтарам праграмна – “Credo”:

Ёсць адна толькі мудрасць жыцця і яе я шаную;

Вось што кажа яна:

Калі хочаш праўдзіва ты жыць, дык пей чашу любую,

Але толькі да дна [5, 451].

Тут таксама – і *амбівалентнасць*, і *паўната* жыццёвага волевыяўлення.

Для сябе Багдановіч жадае таго, чаго сапраўды ён, у жыццёва-практычным сэнсе, як ён лічыў, быў у пэўнай ступені пазбаўлены. Ён жадаў паўнаты адчування жыцця, нават тады, калі б гэта пагражала пагібеллю.

Хоць бы ты чорную, толькі б не шэрую прала,

Гора жадаў бы, ды толькі каб поўную чарку… [5, 309]

Аднак трэба звярнуць увагу на тое, што ў вершах Купалы і Багдановіча *па-рознаму* выяўляюцца аўтарскія адносіны да амбівалентасці.

У вершы Купалы апошняя страфа (характэрны наогул для яго прыём) паўтараецца амаль цалкам за выключэннем аднаго змененага слова: замест "свой келіх жыцця" падстаўляецца "чорны келіх жыцця".

2. Рытм як стуктураўтваральны фактар

Рытм у дастасаванні да паэтычнай творчасці звычайна разглядаецца як адзін з вызначальных фактараў арганізацыі вершаванай структуры і ў гэтых адносінах супастаўляецца, як правіла, з метрам паэтычных твораў. Дыялектычныя і вельмі цесныя суадносіны рытму і метра былі прааналізаваны ў свой час Максімам Багдановічам, які вялікую ўвагу надаваў пытанням тэхнікі верша, паэтыкі, спосабам мастацкага выражэння. У працы "Краса і сіла" (1914), у якой даследаваліся ім асаблівасці верша Тараса Шаўчэнкі, беларускі паэт і крытык, у прыватнасці, пісаў: "Галоўным фарміруючым пачаткам усякага верша, бясспрэчна, варта прызнаць рытм; зацвярдзеўшы ў сваім найбольш правільным, законченым выглядзе, ён пératвараецца ў метр" [9, 231].

Багдановічам ахарактарызаваны таксама ў артыкуле "Глыбы і слаі" (1911) асаблівасці праяўлення і месца, якое займае рытм у паэтычнай сістэме Янкі Купалы. Багдановіч бачыць моцны бок творчасці Купалы якраз у выразнасці, выяўленчай сіле, гнуткасці рытмічнага малюнка яго твораў. Найбольш характэрнымі і выяўнымі якасцямі паэтычнага рытму Багдановіч лічыць яго стыхійнасць, напружанасць, напор, з якімі ён выліваецца ў вершы, маркіруючы пачуцці і адчуванні аўтара. Экспрэсію і энергетыку купалаўскага рытму Багдановіч перадае наступным чынам: "Буйны, шпаркі, ён падмывае, захоплюе

чытача, гіпнатызуе яго, не дае апамятацца, затрымацца і нясе яго ўсё далей і далей” [9, 187 - 188].

Аднак у гэтай гіпнатычнасці ўздзеяння, праявах “буйнасці моцнага рытму” Максім Багдановіч знаходзіць і негатыўныя моманты. На яго думку, захопленасць рытмам, падпарадкаванасць аўтара напору, дыктату рытмічнай стыхіі прыводзяць да таго, што зніжаецца значэнне вобразна-пластычнай характэрнасці твораў, выразнасці жывапіснага каларыту, адбываецца змяншэнне семантычнай валентнасці і лагічнай звязнасці тэксту.

Адмоўныя наступствы празмернай акцэнтацыі ролі рытмаўтрымліваючых кампанентаў структуры верша падрабязна разгледжана Багдановічам у артыкуле “Грицько Чупринка” (1916). Па яго меркаванні, у творчасці маладога украінскага паэта “на першае месца пастаўлены гукавы бок слова, а сэнсавы і жывапісальны адсунуты на задні план” [9, 322]. Максім Багдановіч лічыць, што гукавы рад у такім выпадку выступае як самадастатковы і вымушае паэта да выкарыстання неабавязковых, выпадковых, недастаткова звязаных з ідэйна-тэматычнай і вобразнай цэласнасцю твора, слоў.

Пры ўсёй палемічнай завостранасці асноўных палажэнняў артыкула “Грицько Чуприка», пры даволі рэзкім і адназначным размежаванні прыярытэтаў і выкладанні асабістага бачання месца рытму ў агульнай паэтычнай сістэме Максім Багдановіч імкнецца захоўваць аб’ектыўнасць у ацэнцы значэння таленту маладога украінскага паэта. Галоўнае для яго – абазначыць тэндэнцыю, вывесці агульныя заканамернасці паэтычнага працэсу, папярэдзіць пра небяспеку, якая можа падсцерагаць паэта з боку запаланіўшага ўсю яго існасць і накіроўваючага мастацкія патэнцыі рытму.

Погляды самога Багдановіча на паэтычную творчасць і асноўныя чыннікі творчага працэсу выяўляюцца ў гэтым артыкуле, як і ў шэрагу іншых, даволі выразна і абгрунтавана. І як паэт, і як літаратурны крытык Максім Багдановіч выказвае сябе прыхільнікам жывапісна-пластычнага выяўлення, вобразна-прадметнага ўвасаблення мастацкіх ідэй, цеснага спалучэння думкі і вобраза ў мастацкай цэласнасці. Адносячы праявы рытмічнай стыхіі да сферы лірыкі, Багдановіч сябе як творцу вызначае як “паэта-маляра”. “Слабы як лірык, ён усю ўвагу звяртае на абразнасць зместу вершаў” [9, 190], – піша пра сябе Багдановіч у аглядным артыкуле “Глыбы і слаі” (1911). У тым, дарэчы, артыкуле, у якім ім робяцца закіды ў бок Янкі Купалы адносна пера-трымак з выкарыстаннем выразных магчымасцей рытму. Усведамляючы, што сам ён стаіць зусім на іншых пазіцыях у вытлумачэнні ролі рытму ў паэтычнай творчасці, Багдановіч пры ўсёй сваёй крытычнай

настроенасці не можа не ўлічваць магчымасць і нават правамернасць існавання іншай сістэмы адліку. І ў артыкуле, прысвечаным аналізу творчасці Г. Чупрынкі, і ў артыкулах, дзе разглядаецца творчасць Я. Купалы, Багдановіч настойліва падкрэслівае ўзаемазвязанасць адмоўнага і станоўчага бакоў рытмічнай экспансіі: "недахопы паэзіі Чупрынкі – толькі зваротны бок яе вартасцей" [9, 323], "слабыя бакі яго (Купалы – Я. Г.) вершаў маюць прычынай усё тую ж буйнасць моцнага рытму" [9, 188].

Пры гэтым варта адзначыць, што падпарадкаванасць украінскага паэта Грыцько Чупрынкі націску рытмічнай стыхіі разглядаецца Багдановічам як самы яскравы і паказальны ў гэтым сэнсе выпадак, як давядзенне залежнасці ад рытму ўсіх элементаў верша да крайніх форм выражэння. У такіх абвостраных і, да таго ж, адмоўна ўспрымаемых формах, як у Чупрынкі, рытм у паэзіі Янкі Купалы, па меркаванні Багдановіча, не праяўляецца. Хоць ён і адносіць беларускага песняра да "паэтаў, для таленту якіх перш за ўсё характэрна рытмічнасць" і, больш таго, называючы яго "надзвычай рытмічным" [9, 316 - 317].

Рытм у паэтычным свеце Янкі Купалы займае сапраўды выключнае месца, адыгрывае надзвычай важную ролю. Ён прасякае сабой усе структуры верша, пры гэтым не толькі фармалізаваныя, але і сэнсатворныя, напаўняе дынамізмам і напружанасцю паэтычныя вобразы. І менавіта таму мэтазгодна разглядаць выяўленне рытму ў паэзіі Янкі Купалы ў больш шырокім кантэксце, не абмяжоў-ваючыся толькі яго гукавым увасабленнем. Рытм у паэтычным творы, мабыць, няма падстаў атаясамліваць выключна з своеасаблівым адвольным варыянтам метра. Рытмічна арганізаванымі, разгорнутымі ў мастацкай прасторы як пэўныя суразмерна размешчаныя і ўзгоднена ўспрымаемыя дадзенасці могуць выступаць любыя кампаненты верша. Няма таксама патрэбы размяжоўваць рытм у яго вершатворных функцыях са змястоўнасцю паэтычнага твора. У многіх вершазнаўчых працах, створаных у другой палове XX стагоддзя, аналізуецца якраз цесная сувязь паміж рытмам і сэнсам (гл., напрыклад, працы Д. Благова, В. Афоніна, А. Жоўтыса і інш.).

Думаецца, што пры даследаванні паэтычнага свету Янкі Купалы у яго цэласнасці і еднасці светапоглядных і формаўтваральных каардынат не існуе відавочна мэтазгоднай падставы разводзіць рытм і сэнс па розныя бакі творчага працэсу. Рытм у Купалы якраз моцна звязаны з сэнсам, а ўтвараемая рытмам структура вызначае (прадвызначае) асаблівасці мастацкага светабачання паэта.

У антанімічна арыентаваным, кантрастна акрэсленым мастацкім свеце Янкі Купалы рытм набывае асаблівую значымасць. З дапамогай сродкаў рытмічнай інтэнсіфікацыі ўзмацняецца экспрэсіўнасць паэтычнага дыскурсу. Свет чалавека – купалаўскага лірычнага героя – атрымлівае дадатковыя дынамічныя характарыстыкі, суадносіцца з рухомай, зменлівай карцінай асвойваемага ім асяроддзя.

Усё, з чым судакранаецца герой Купалы, мае сваю супрацьлегласць; свет, якім ён паўстае перад ім, складаецца з антыномій, кантрастаў, парадоксаў. Палац багацея і хатка бедняка, доля і нядоля, пошукі асабістага шчасця і зманлівыя жыццёвыя сцяжыны, адкрыццё гісторыі і цемра няпамяці…Гэтыя і іншыя антыноміі яскрава сведчаць, што мы маем справу сапраўды з рамантычным у аснове сваёй тыпам светасузірання.

Холад і цяпло, змрок і святло, зіма і лета – у чаргаванні і супрацьборстве гэтых прыродных з'яў герой Купалы знаходзіць не толькі адзнакі пастаяннага кругазвароту быццёвых сіл, але і каардынатыарыенціры духоўнага руху, уздыму, моманты экзістэнцыі чалавека, якія спалучаюць у сабе метафізічнае і матэрыяльна існае ў нераздымным адзінстве мастацкага хранатопу.

Для рамантычнага тыпу асваення рэчаіснасці наогул характэрна вельмі тонкая і дыялектычная пераплеценасць увасаблення дынамічных і статычных момантаў прыроднага і гістарычнага працэсаў, прынятце ў разлік складанай узаемазалежнасці шматлікіх фактараў, што вызначаюць духоўнае развіццё чалавека. Як адзначае адзін з буйнейшых даследчыкаў філасофіі рамантызму А. В. Міхайлаў, “рамантык знаходзіць у прыродзе вобраз пастаянства, якое мае абарачальны характар (дзень і ноч, поры году), а ў гэты вобраз пастаянства змяшчае унікальнае – чалавечае жыццё – і скрозь гэты вобраз пачынае прапускаць ніць усеахопнага гістарычнага руху” [42, 31]. Для мастацкага метаду Янкі Купалы такі падыход уласцівы ў вельмі вялікай ступені.

Нават інтымнае пачуццё ў вершы Купалы “Даўгажданая” (1909) як бы падпарадкоўваецца пэўнай структурнай сузалежнасці, што выражае ўсеагульны характар дынамічных працэсаў у свеце. Каханая прыходзіць і адыходзіць. Рэальнасць люструецца ў ірэальнасці, усё адбываецца “у палуцьме, у палусне”. На змену халадам прыходзіць лета, якое зноў змяняецца халадамі. Статычнае і дынамічнае, захоўваючы сваю палярнасць, як бы ўзаемна дапаўняюцца. Асабліва наглядна гэта выяўляецца ў першай страфе верша, дзе выразная размежаванасць статыкі і дынамікі ўзбагачаецца тонкай семантычнай нюансіроўкай:

Ты прыйшла ка мне тады,
Як звінелі халады,

Як стагнаў яловы плот,
Хохлік бегаў ля варот. [30, 86]

Першы і апошні вершарады перадаюць дзеянне (“ты прыйшла”, “хохлік бегаў”). Як бы ў яго абрамленні, своеасаблівым кальцы апынаецца статычная карціна, але і яна, дзякуючы вонкаваму ўздзеянню і метафарызацыі, набывае прыкметы дынамізму (“звінелі халады”, “стагнаў яловы плот”). Вонкавы дынамізм у другой страфе яшчэ ў большай ступені саступае месца ўнутранаму. Найвышэйшаму ўздыму пачуццёвасці адпавядае росквіт прыроды (“после зноў зацвіў курган”). У трэцяй, заключнай страфе, якая амаль даслоўна паўтарае першую, унутраны дынамізм яшчэ больш актуалізуецца за кошт трансфармацыі некаторых элементаў структуры, змянення іх знакавасці: каханая прыходзіць – адыходзіць, яе “падганяюць” халады, якія напачатку толькі “звінелі”.

Метафара кургана рэалізоўваецца яшчэ ў адным творы Купалы – у вершы “Курганы” (1909). Вобраз кургана – наогул адзін з самых распаўсюджаных і характэрных для паэзіі Янкі Купалы вобразаў. На першы погляд можа падацца, што гэты вобраз з’яўляецца ўвасабленнем статычнай мадэлі свету. На самой справе ён паўстае як змяшчальнік прытоеных патэнцый, назапашанай у мінулым энергіі, якая толькі чакае моманту для вывяржэння навонкі. Вобраз курганоў-званоў (“заўцоў-званоў”, што заклікаюць ці то ў мінулае, ці ў будучыню) уражвае сваёй экспрэсіяй. Слова *курганы*, паўтараючыся рэфрэнам у канцы кожнай страфы, вызначае, разам з тым, і рыфменную дамінанту верша. Гэта кампазіцыйны цэнтр твора. Які выражае ўстойлівасць свету, і вакол якога арганізуецца мастацкая прастора. Аднак гэта рухомы цэнтр. Таксама як і вобраз курганоў-званоў, раскалыхваючых і абуджаючых людскую памяць, з’яўляецца выражэннем зрушвання чагосьці адвеку нерухомага, сімвалам надання патэнцыі моцы дзеяння.

І вобразная, і сінтаксічная, рытміка-інтанацыйная структуры купалаўскага верша ў значнай меры арыентаваны на фальклорныя архетыпы. Псіхалагічны паралелізм, сінтаксічныя фігуры, паўторы, таўталагічныя выразы, шчодра скарыстоўваемыя Купалам, родняць яго паэзію са стыхіяй народнай творчасці, з архаічным ладам мастацкага выражэння. Разам з тым неабходна падкрэсліць, што названыя структурныя асаблівасці паэтыкі Янкі Купалы выяўляюць і яе аўтарскую, стылёвую індывідуальнасць і своеасаблівасць.

У вершы “З паняўшай славы...” (1919) выказваецца жаданне “злажыць песню, злажыць сказ” – г. зн. маніфестуецца намер цалкам у духу народнай паэтыкі. І суб’ектам гэтых дзеянняў, да таго ж, мусіць

выступаць зборнае “мы”. Аднак жа канкрэтызацыя задумы ў наступнай страфе мае ўсе адзнакі індывідуальна-аўтарскай творчай праграмы:

І так, каб чуў і брат, і кат
З нізін-далін, з высокіх гор;
Ад меж да меж, ад хат да хат
Зайграем свету ў дружны хор
З жыццём у тон, з віхрамі ў тон,
Пра свой папас, пра свой палон. [4, 58]

Дадзены, вельмі характэрны для Янкі Купалы, узор яго мастацкай манеры як не трэба лепш пацвярджае меркаванне У. Калесніка аб тым, што “сістэма свету ў Купалы дынамічная, напружаная, зменлівая” [43, 299]. Анафарычныя, сінтаксічныя паўторы, супрацьпастаўленні надаюць вершу рухомы характар, выражаюць антанімічнасць, барацьбу і паяднанасць супярэчнасцей.

Усе сродкі рытмічнай выразнасці ў купалаўскай паэзіі скіраваны на вырашэнне складаных мастацкіх задач, выяўленне экзістэнцыйнай паўнаты, дыялектычнай супярэчлівасці і дынамічнай напружанасці быцця. Гук і сэнс у аднолькавай меры актыўна служаць гэтым мэтам.

Неабходна падкрэсліць, што выкарыстоўваючы архаічныя светапоглядныя мадэлі, Купала выражае таксама і міфалогію свайго часу – пачатку ХХ стагоддзя – характэрную для мадэрнісцкага светаадчування. У вершы “За годам год” знайшлі мастацкае ўвасабленне абодва тыпы светабачання – і старажытна-міфалагічны, і мадэрнісцка-сімвалісцкі. Суб’ектыўнае выступае тут не толькі ў сінкрэтычным адзінстве з аб’ектыўным / аб’ектным, але і як самастойная існасць, якая выражае аўтарскае стаўленне да быцця. Перадаецца гэта і праз напор рытмічна аформленай энергетыкі верша, што запаўняе сабой яго мастацкую прастору.

За г***о***дам г***о***д, за р***о***дам р***о***д,
Што хв***а***лі хм***а***р, што пл***е***сні в***о***д,
Па зм***е***нах зм***е***н, на ўсх***о***д, на сх***о***д,
За р***о***дам р***о***д, за г***о***дам г***о***д [30, 259].

У гэтым усеагульным руху, што спалучае ў сабе і прыроднае, і чалавечае, прысутнічае таксама і момант статыкі, што ўскладняе, робіць больш сэнсава ёмістай, паліфанічнай вобразнасць верша. У адным радку сутыкаюцца, накладваючыся адна на адну, дзве метафары, якія выражаюць рознаполюсныя працэсы: “хвалі хмар” і “плесні вод”. Першая перадае плыннасць, рытмічную аснову быцця, якія, між тым,

з'яўляюцца няўлоўнымі, мімалётнымі, прывіднымі, як хмары. Другая ж, як інтэрвал-перапынак паміж уздымамі хваль (а "хвалепадобнай" з'яўляецца ўся структура верша), уносіць заспакаенне, нават адчуванне пэўнай тленнасці, распаду – заплесневелая вада не можа імклівіць наперад.

Вобразнае выяўленне ідэі руху часу ўзмацняецца рытміка-інтанацыйнай выразнасцю вершаванай структуры. Як адзначае У. Гніламёдаў, "гукавая тканіна верша, яго інструментоўка ў Купалы заўсёды знітавана з глыбінёю ідэйнага сэнсу" [31, 107]. Асананснае гукавое поле накладваецца ў вершы на рытмічную аснову ямба, ствараючы строга ўпарадкаваную схему:

о о о о
а а е о
е е о о
о о о о

– своеасаблівы гукавы код да разумення глыбіні і складанай структураванасці купалаўскага мастацкага хранатопу. Размераны рух, няўмольны поступ у гэтым гарманічным гучанні сусветных сфер спрабуецца ледзь прыкметна, на тонкай нюансіроўцы, аспрэчыцца праз уключэнне ў гармонію дысанансаў – на ўзроўні гукавым, рытмічным, семантычным і, урэшце, светапоглядным.

Такім чынам, варта канстатаваць, што рытмаўпарадкаванасць вершаваных структур у творчасці Янкі Купалы і іншых беларускіх паэтаў мае самую цесную сувязь з светапогляднымі ўяўленнямі, са структураванасцю свету ў свядомасці аўтараў.

3. Светаўспрыманне рэфлексіўнага героя беларускай прозы

Адметнасць літаратурнага працэсу напачатку XX ст. абумоўлівала асабліва цесную сувязь паміж творчымі інтэнцыямі асобнага пісьменніка і мастацкімі задачамі, якія стаялі перад усёй літаратурай. З асобных творчых індывідуальнасцей складвалася мастацкае аблічча літаратуры як цэласнага арганізма, здольнага да развіцця. Пісьменнік, які валодаў значным творчым патэнцыялам, праходзіў у цэлым той жа шлях, якім ішла ўся маладая нацыянальная літаратура. У мадэлі яе будучага развіцця ў «запраграмаваным» выглядзе ўжо як бы знаходзіліся ўсе магчымыя ў далейшым мастацкія жанравыя формы: ад байкі, анекдота да рамана-эпапеі.

Адзначаючы складанасць мастацкай задачы, якая стаяла перад тагачаснай беларускай прозай, праніклівы даследчык творчасці М.

Гарэцкага А. Адамовіч пісаў аб тым, што ў распараджэнні ў гэтага пісьменніка былі даволі абмежаваныя (гістарычнымі абставінамі) сродкі, «пад рукамі» ў яго былі «формы ці вельмі ж ужо лакальныя, «мясцовыя» (народны сюжэт, анекдот, фальклорная «быль-небыліца»), ці вельмі далёкія, неабжытыя, халодныя» [1, 10]. Задача сапраўды была складаная, цяжкая, пад сілу хіба што надзвычайным талентам.

М. Гарэцкі з-за трагічных абставінаў жыцця, вядома, не змог да канца вычарпаць і рэалізаваць свой творчы патэнцыял. Аднак і па створаным ім за той адносна невялікі адрэзак часу, які быў адпушчаны яму лёсам, можна меркаваць аб універсальным характары яго эпічнага таленту. Ва ўмовах станаўлення нацыянальнай літаратуры Максім Гарэцкі імкнуўся да стварэння па магчымасці поўнага і цэласнага дыскурсу. Праблема Тэксту паўставала перад ім як праблема пошуку мастацкай аналогіі гісторыі народа, яго быцця.

Дэталь да дэталі, эпізод да эпізоду – так «ткалася» вялікае, маштабнае мастацкае палатно, задума якога вымалёўвалася, мабыць, у Гарэцкага па меры сталення яго таленту, набыцця ім творчай сілы. І гэты працэс вызначаўся не так сваімі экстэнсіўнымі характарыстыкамі, як набыццём новай якасці, пошукам новых спосабаў спалучэння ў адзінстве розных кампанентаў мастацкай структуры. Пры гэтым трэба адзначыць такую рысу творчага метаду Гарэцкага як адносную свабоднасць злучэння асобных фрагментаў тэксту, даволі часта пашыраную практыку змяшчэння самастойнага твора ў больш шырокі мастацкі кантэкст, іншымі словамі кажучы, яго «ўстаўку» ў структуру іншага, больш аб’ёмнага і шматпланавага, твора. Такім кампазіцыйна-канструктыўным прыёмам карысталіся пазней і іншыя пісьменнікі, у прыватнасці, ужыў яго ў рамане «Нельга забыць» У. Караткевіч.

Разгортваючы апавядальную прастору, ідучы да буйных эпічных форм, Гарэцкі заўсёды адштурхоўваўся ад канкрэтнага адчування, перажывання, факта і падрабязнасці. Ад перажытага і асэнсаванага самім. Алесь Адамовіч асабліва вылучае дакументальную падаснову індывідуальнага творчага працэсу, калі піша пра адметнасць Гарэцкага-мастака. На яго думку, з’яўленню твораў з выразна акрэсленай дакументальнай дамінантай, такіх як «На імперыялістычнай вайне» і «Камароўская хроніка», спрыяла аўтарскае пачуццё «творчай радасці, творчай актыўнасці на стадыі, якую звычайна называюць «збіраннем матэрыялу» [53, 15]. Адамовіч заўважае, што сам Гарэцкі лічыў многае са свайго жыццёвага вопыту, што знайшло адлюстраванне ў дзённікавых запісах, накідах, “усяго толькі “матэрыялам” да будучага літаратурнага твора” [53, 15]. Аднак гэты матэрыял нават у такім, “неапрацаваным”, неперасатвораным выглядзе ўяўляе, вядома, і зараз вялі-

кую эстэтычную і гісторыка-літаратурную каштоўнасць. Многія абразкі, нататкі, накіды Максіма Гарэцкага, запісаныя ў свой час, магчыма, як кампазіцыйныя сегменты якіхсьці патэнцыяльна больш завершаных і глабальных структур, прадстаюць сёння ў сваёй эстэтычнай самадастатковасці.

Для Максіма Гарэцкага, мабыць, наогул у аднолькавай ступені была характэрна схільнасць і да шырокага эпічнага аповеду, і да сканцэнтраванасці на лакальных крэатыўных момантах. Такая была прырода яго мастацкага таленту, парадыгма якога ўключала і эпічнасць светабачання, і імпрэсіяністычнасць светаадчування. Гарэцкі – пісьменнік-рэаліст і ў той жа час вялікі майстар імпрэсіі, у якой схоплена мімалётнае, прамінальнае, пачуццёва плыткае. Спыняючыся на «лірычных эскізах, экспрэсіях, абразках» Гарэцкага, у якіх выявілася «патаёмнае», М. Мушынскі адзначае, што пісьменнік у іх «паўстае не толькі як прыхільнік сацыяльна-бытавога рэалістычнага апавядання, але і як мастак рамантычнага мыслення»[54, 384].

Для Гарэцкага характэрна дыялектычная, надзвычай тонкая і складаная ўзаемасувязь рэалістычнага і рамантычна-ўмоўнага, эпічнага і імпрэсіяністычнага, побытавага і містычнага, філасофска-інтэлектуальнага і фальклорнага. Паліфанізм аповяду ў Гарэцкага абумоўлены ўзаемапранікальнасцю індывідуальнага і родавага светаўпрымання. Тое, што адчуваецца і перажываецца суб’ектам нарацыі *тут і зараз*, у той жа самы час пэўным чынам звязана са значна больш абсяжным, тым, што мае дачыненне да Універсуму. У імпрэсіяністычным апавяданні “Вясна” герой, праз чыю свядомасць і ўспрыманне разгортваецца дыскурс, сваю далучанасць да быццёвага выказвае такім чынам: “Добра тут распарыцца, распесціцца і ў салодкай млявасці – кво-ох! – ляжаць ды ляжаць з прыліплаю лісцінкаю на баку, пакуль дзесь там Нью-Йоркі будуюцца…”[55, 131]

Апавяданне-імпрэсія “Руіны” (1921) з’яўляецца паказальным прыкладам таго, як спалучаюцца ў тэксце аднаго твора розныя мастацка-светапоглядныя парадыгмы, як узаемадзейнічаюць паміж сабой рознаскіраваныя вектары мастацкага развіцця. У творы выразна акрэсліваецца рамантычная дамінанта. Перад намі твор, напісаны нібыта ў духу Гофмана. “Нямыя кавалеры”, якія кружацца пад гукі вальса ў “сатлелых уборах”, “згаслыя вочы” якіх “страшна ўляпіліся ў вечную прастору”[55, 286]. Гукі вальса непрыкметна змяняюцца жалобнай музыкай… Музыка, як выражэнне творчага пачатку і гармоніі свету, займала, як вядома, выключнае месца ў мастацкім светаадчуванні рамантыкаў. Матыў музыкі з’яўляецца ў гэтым творы Гарэцкага кампазіцыйна значымым у агульнай мастацкай сістэме момантам. Візіі

апавядальніка і ўзнікаюць пад уздзеяннем чутнай толькі яму музыкі – дзівоснай “падземнай музыкі, музыкі з таго свету...” [55, 285]. Але разам з тым, як высвятляецца ў канцы, тое, што прымроілася апавядальніку, абумоўлена рэальнымі прычынамі. “Я прачнуўся...” – канстатуе аўтар-апавядальнік, які ў той жа час з’яўляецца таксама і героем твора – нароўні з мройлівымі постацямі з мінулага. Усё тлумачыцца ім даволі празаічна, хоць і пераканальна. Пакойчык, які ён здымае, знаходзіцца побач з залай, адкуль далятаюць “на чацверты паверх, як з глухога падзямелля” гукі “панскага” гуляння. Да таго ж, удзень ён пабываў у мясцовым музеі, дзе бачыў “партрэты надзьмутых магнатаў, старасвецкія іржавыя мячы і падраныя злінялыя сцягі...”[55, 287].

У адрозненне ад заключнай, уступная частка твора пазбаўлена заземленай рэалістычнасці, яна створана ў тым жа самым ключы, што і асноўная. Цяжка нават адназначна меркаваць у дадзеным выпадку пра тое, у якім - рэальным або віртуальным - свеце знаходзіцца напачатку апавядальнік. Ідзе як бы паступовае пагружэнне ў свет фантазій і мрояў, абжыванне гэтага свету. Па меры таго, як апавядальнікам запалоньваюць гукі чароўнай музыкі, становяцца больш выразнымі, набываюць канкрэтныя рысы апанаваўшыя яго вобразы. Гэтыя, успрымаемыя ім як дадзенасць, выявы значна шырэй за тыя рэальныя правобразы, якія іх спарадзілі. Уяўляемая героем карціна пры ўсёй сваёй настраёвай цэласнасці і, здавалася б, прадметнай адэкватнасці, з’яўляецца чымсьці несувымерным з паўсядзённай рэальнасцю. За тымі палацавымі руінамі, возерам, укрытым чаротам, “убогімі драўлянымі хаткамі” вёскі, пахавальнай працэсіяй стоена яшчэ штосьці – невымоўнае і няўлоўнае.

Таму ў гэтым невялікім па аб’ёме творы знітаваны, па сутнасці, два сюжэты: адзін з іх ахоплівае сабой змест сну-мроі, умяшчае ў сабе тое, што сніцца; другі вядзе да ўспрымання і асэнсавання ўсёй сітуацыі вакол гэтага “снення”. Рэфлектыўны герой, герой-“думаннік” Гарэцкага выяўляе сябе нават у такім стане “сувязі” з трансцэндэнтным. Выяўляе сябе як бы ў поглядзе з боку, у памкненні да бязмежнага: “Заплюснуўшы па-смяротнаму вочы, сядзеў бы тут вечна і слухаў бы вечна тую разлітую ў падзямельнай цішы мелодыю” [55, 285].

Адным з першых у беларускай прозе Максім Гарэцкі выкарыстаў прыём мантажу. Тым самым ён яшчэ напачатку XX ст. чуйна ўлавіў тэндэнцыі, якія будуць характэрныя для паэтыкі пазнейшага часу. У такіх творах як “За што?”, дзе свядомасць аўтара-апавядальніка імкнецца прарваць кола звыклых разумовых уяўленняў, спалучаюцца самыя розныя вобразы-перажыванні, напластоўваюцца шматлікія фрагменты, якія як бы элімінаваныя з жыцця розных людзей. На

першы погляд, навідавоку яўная мазаічнасць тэксту, якую можна трактаваць як выяўленне яго незавершанасці. Але насамрэч мы маем тут справу з цэласнасцю тэксту зусім іншага ўзроўню. Аўтарская мастацкая інтэнцыя, аб'ядноўваючы размаітыя «аскалёпкі» «чужых» адчуванняў адзінствам агульнай ідэі, «укараняецца» ў тэкставую прастору таксама і як структураўпарадкавальны фактар. Часам гэта адбываецца эксліцытна, калі аўтарскі «голас» становіцца *адным з многіх* у паліфанічнай разгорнутасці твора, а часам, наадварот, імпліцытна, калі аўтар знарок дыстанцыруецца ад свайго персанажа, але пры гэтым няўзнак пакідае асобныя «прыкметы» сваёй прысутнасці. Робіцца гэта Гарэцкім надзвычай тонка і разам з тым экспрэсіўна, як, да прыкладу, у такой фразе: «Усе людзі спаць паляглі, а яму… як яго?.. а Янку не спіцца». Аўтар быццам на хвіліну забывае нават як завуць яго героя, аднак чытачу даецца зразумець, што гэта ў сапраўднасці не што іншае як мастацкі прыём, своеасаблівая гульня.

Вышэй адзначаныя асаблівасці структурнай арганізацыі тэксту ў прозе Максіма Гарэцкага, як і многія іншыя (напрыклад, разбурэнне мяжы паміж простай і ўскоснай мовамі ў апавяданні "Вясна" і інш.), сведчаць пра тое, што творчасць буйнейшага беларускага празаіка была сугучная мастацкім пошукам літаратуры ХХ стагоддзя.

Чалавек *рэфлексіўны*, чыя ўнутраная сутнасць выражаецца праз роздум, медытацыю, самаацэнку, паўставаў у новай беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя паступова. Не адразу саступаў яму пазіцыі герой іншага тыпу – больш распаўсюджанага на той час – чалавек *рэфлекторны*, чые рэакцыі на жыццёвыя праявы былі больш простыя і непасрэдныя, у меншай ступені звязаныя з аналітычным пранікненнем у глыбіні ўласнай свядомасці і псіхікі.

Традыцыйны герой беларускай літаратуры нёс у сабе яшчэ многае ад калектыўна-фальклорнага, міфа-паэтычнага мастацкага вопыту, успрымаючы жыццё ў яго невычлянімым адзінстве і цэласнасці. Успрыманні рэалій жыцця ў яго не перарасталі ў рэфлексіі, застаючыся ў асноўным на дарэфлексіўным і нават давербальным узроўні.

Гэта не азначае, што духоўны свет такога героя быў абавязкова неразвітым і прымітыўным. Герой гэты жыў у большасці выпадкаў жыццём эмацыянальна насычаным, тонка рэагуючы не толькі на дадзенасці рэчаіснасці, але і на з'явы метафізічнага парадку. Рэагуючы, вядома, своеасабліва, у адпаведнасці са структурай свайго інтэлекту.

Неабходна таксама ўлічыць, што ў мастацтве чалавек – аўтар або персанаж – звычайна выражае свае думкі і пачуцці (свой метафізічны і псіхалагічны патэнцыял) апасродкавана, чым і адрозніваецца мастацкі

дыскурс ад навуковага. Аднак жа формы гэтай апасродкаванасці таксама могуць быць рознымі.

Можна вылучыць некалькі тыпаў вобразаў, якія адпавядаюць розным падыходам да выражэння ўнутранага, духоўнага свету чалавека ў літаратуры. Адзін з іх адпавядае канцэпцыі “жывога чалавека”, які найперш прадстаўляецца чытачу сваёй “натурай”, “нутранасцю”, *естеством*. Такі чалавек – гэта своеасаблівая рэч у сабе. Ён падаецца аўтарам у асноўным у дзеянні, у дачыненнях з іншымі персанажамі або ў сузіранні. Аб сапраўдным змесце і кірунку яго свядомасці мы можам меркаваць у адпаведнасці з характарам яго ўчынкаў. Гэта чалавек дзеяння або сузірання. Тое, што ён адчувае або думае ў дадзены момант, мы можам толькі ўгадваць.

Падобны тып чалавека быў найбольш характэрным для рэалістычнага і натуралістычнага напрамкаў мастацтва.

У беларускай літаратуры часцей за ўсё ён сустракаецца ў 10–20-я гады XX стагоддзя, калі яшчэ не паспелі канчаткова сфармавацца і стаць дамінуючымі патрабаванні ідэалагічнага характару, якія абумоўлівалі неабходнасць умяшання і карэкціроўкі свядомасных установак героя аўтарам. Аўтар як бы браў на сябе права гаварыць голасам свайго героя, ад яго імя і за яго. Для гэтых мэт як не трэба лепш падыходзіла няўласна-простая мова як кангламерат двух дыскурсаў – аўтара і героя. З цягам часу такі тып героя – назавем яго лірычным героем (маючы на ўвазе не толькі і не столькі лірыку) – стаў самым распаўсюджаным і ўсёпранікальным, універсальным героем беларускай літаратуры XX стагоддзя. У ім сышліся, аб’ядналіся класічныя літаратурныя традыцыі з патрабаваннямі ідэалагічнага характару.

Гэты тып героя, якому дапамагае раскрыцца аўтар, каментуючы і аналізуючы менталітэт і метафізіку свайго героя як бы знутры, стаў у беларускай літаратуры настолькі прыкметным, што ў пэўным сэнсе захіліў сабой магчымасці іншых падыходаў.

Але вобразы першага з названага намі тыпаў пакінулі ўсё ж такі значны след у гісторыі беларускай літаратуры. І такія спробы разабрацца ў цёмнай чалавечай натуры – дакладней, даць ёй магчымасць самой пэўным чынам праявіць сябе, уяўляюць адну з адметных асаблівасцей беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя.

Максім Гарэцкі паказаў такі вобраз у апавяданні “Рускі”. Гэта вобраз сугнеістага, нелюдзімага салдата-маўчуна, *чалавека зямлі,* якога чамусьці адарвалі ад гэтай зямлі, кінулі ў вір незразумелага яму ваеннага жыцця. Ён і на фронце ў часы зацішша блукае па зямлі – ды не дзе-небудзь, а па нейтральнай паласе – у пошуках “спажывы”, выкопваючы бульбу.

І вось ён сутыкаецца з такім жа нехлямяжым працаўнікам – салдатам-аўстрыйцам. Магчыма, адна з найбольш пранізлівых карцін-эпізодаў у беларускай літаратуры – як яны, гэтыя два выпадковыя сустрэчныя з варагуючых бакоў сядзяць побач, паспытаўшы аўстрыяцкай гарэлкі, закурваюць махорку "рускага". Што ж там адбылося ў свядомасці гэтага "рускага", як ён пасля пры прыступах душэўнае хваробы будзе называць сябе, чаму ён пасля таго ўжо, як яны – двое салдат – разышліся кожны ў свой бок, усё ж такі страляе ў гэтага нядаўна такога блізкага і зразумелага яму чалавека? Аўтар не дае разгорнутых думак-матывіровак свайго героя, лаканічны і дакладны ў вызначэнні галоўнага – псіхалагічнага стану, той цяжкасці і пакутлівасці, з якой намагаецца салдат зразумець сваё становішча ў свеце (прыватным выпадкам якога з'яўляецца менавіта дадзены момант).

"Аўстрыяк адыходзіў шпарчэй. Рускі павалюхаў марудна і няскладна, як мядзведзь. Яго прыціснула тое, што не меў часу падумаць, як гэта што. Ён хапаўся ўцяміць, ці ўсё добра ён рабіў" [55, 156]. Гэтай валюхаватай і марудлівай хадой перадаецца ў дадзеным выпадку значна больш і больш важка, чым гэта маглі б зрабіць многія дзесяткі слоў-разважанняў аўтара або героя.

У аснове апавядання "Рускі" Максіма Гарэцкага – сцверджанне таго, што ў свядомасці такіх герояў-сугнеяў – унурыстых, замкнёных у сабе, якія быццам бы вядуць толькі вегетатыўны, жывёльны спосаб існавання, – усё ж такі штось адгукаецца, штосьці варушыцца. І яны таксама жывуць якімсьці духоўным жыццём, хоць на паверхні свядомасці, на вербальна-інтэлектуальным узроўні яно амаль не выяўляецца.

Яшчэ адзін характэрны вобраз чалавека нерэфлексіўнага стварыў класік беларускай літаратуры Кузьма Чорны ў аповесці "Лявон Бушмар".

Паказальным уяўляецца тое, што падобныя вобразы якраз былі схільныя ствараць пісьменнікі, якія з вельмі вялікай увагай ставіліся да духоўнага свету чалавека, да яго інтэлектуальных магчымасцей. У іншых творах гэтых пісьменнікаў (Гарэцкага, Чорнага) чалавек выяўляе сябе як асобу, як мыслячую істоту, побач з адкрыццём свету ідзе адкрыццё героем самога сябе. Бо як сказана ў адным з твораў Кузьмы Чорнага, "чалавек – гэта ж свет, адна істота – неабхватны прастор, і разглядай яго, калі ўмееш" [56, 415]. Умення ж гэтага Чорнаму было не займаць.

Уменне гэтае заключалася найперш у здольнасці пісьменніка адстараніцца на пэўную дыстанцыю ад свайго героя, даць яму

магчымасць выявіць сябе самому, не навязваць яму сваіх уласных поглядаў на жыццё.

Як і ў героя Гарэцкага, у чорнаўскага Лявона Бушмара працэс думання адбываецца мнагатрудна, пакутліва, але ён адбываецца ўсё ж самахоць.

“Бушмар уздрыгануўся і прысеў, цяпер збіраў думкі свае, пачынаў думаць” [56, 259]

Гэты працэс думання нязвыклы для Бушмара, не так часта ён адбываецца, а таму і патрабуе звароту на яго асаблівай увагі.

Лявон Бушмар – чалавек маўклівы, нават звераваты, што неаднойчы падкрэсліваецца апавядальнікам. Спавядацца ні перад кім ён не будзе. Ён не мае асаблівай патрэбы ў афармленні таго, што трывожыць яго свядомасць, у словы. Тое, што рупіць, што патрэбна для практычнага жыцця, у найбольшай ступені скіроўваецца на дзеянне, выяўляецца ў паводзінах і ўчынках.

Аўтар па-майстэрску паказвае гэтае бязмоўнае рэчышча яго свядомасці.

Вось які да скрайняй мяжы лаканічны і разам з тым шматзначны дыялог (калі гэта можна назваць дыялогам) вядуць браты Бушмары, калі Лявон вязе свайго брата на пахаванне маці. Праязджаюць яны паўз “каморніцкія тычкі і межавыя слупы” [56, 246 - 247] – па новых парадках у Лявона мерацца ўрэзаць зямлю.

“З братам яны прыехалі ў наступную ноч. Зноў бялелі каля дарогі межавыя слупы і тычкі.

О, – паказаў рукой Бушмар.

Але, – адказаў брат.

Больш яны нічога не гаварылі і ўехалі ў лес моўчкі” [56, 247].

У братоў няма патрэбы весці доўгія і разгорнутыя размовы, высоўваючы і абгрунтоўваючы нейкія тэзісы. Усё і без слоў ім ясна. Ім застаецца толькі паказаць алюзійна (амаль фізічна) на прадмет сваіх жыццёвых інтарэсаў, акрэсліўшы межы таго свету, які ўяўляецца блізкім, знаёмым, патрэбным.

І Максім Гарэцкі і Кузьма Чорны ў цэнтр сваёй творчасці паставілі чалавека рэфлексіўнага, здольнага зазірнуць у глыб сябе. Такая прырода таленту абодвух гэтых самых значных празаікаў першай паловы XX стагоддзя.

Іх героі не маглі быць іншымі, бо неслі ў сабе многа аўтарскага, таго, што было характэрна для саміх класікаў літаратуры з іх нязменна увагай і даверам да свайго уласнага жыццёвага, экзістэнцыйнага і эстэтычнага вопыту.

Тое, што гэтыя пісьменнікі аддалі даніну літаратурнай традыцыі, увасобілі ў сваіх творах вобраз “жывога”, нерэфлексіўнага чалавека, паказаўшы пры гэтым і яго ўнутраную значнасць, сведчыць пра шырыню падыходу класікаў новай беларускай літаратуры да праблемы мастацкага мадэлявання свядомасці чалавека. Яны ж былі і стваральнікамі новай мастацкай традыцыі ў беларускай літаратуры, якая выявілася ў непасрэдным выражэнні свядомасці героя. Так, многія героі Максіма Гарэцкага ад самага пачатку маюць прыроджаную схільнасць да паглыблення ва ўласныя думкі, у свой унутраны духоўны свет. Яны намагаюцца хоць нейкім чынам сувымерыць сваё існаванне з таемным і неразгаданым быццём. Такімі ёсць героі многіх ранніх апавяданняў, аповесцей Гарэцкага, у духоўным вобліку якіх угадваюцца рысы псіхалагічнага і метафізічнага вопыту самога аўтара. Яны – у заўсёдным пошуку адказаў на самыя нялёгкія і важныя для сябе пытанні. Самімі назвамі твораў пісьменнік задае кірунак неспакойнай, пошукавай думцы – “Патаёмнае”, “Стогны душы”, “Што яно?”

Такое ж самае жаданне “непрыкметна душой увайсці ва ўсе таямніцы, што ў жывых істотах захаваны” кіруе помысламі і чорнаўскіх герояў-думаннікаў.

Наставаў аднак час, калі з вялікай асцярогай, калі не з варожасцю, пачынаюць успрымацца вобразы літаратурных герояў, якія самааддана захапляюцца рэфлексаваннем.

У ХХ стагоддзі складваецца таксама і традыцыя, паводле якой у рэфлексіі, у самавызначэнні асобы, ды і наогул у асабовасці пачынаюць бачыць штосьці чужое, непрымальнае, супрацьпастаўленае калектыўнаму, сацыяльнаму.

Быў час, калі рэфлексію літаратурнага героя ўспрымалі як штось хваравітае, шкоднае, непаўнацэннае. Аднак такія настроі паступова ўсё ж такі пераадольваюцца, і мастацкая рэфлексія рэабілітоўваецца.

Вядома, рэфлексія сапраўды можа ў некаторых выпадках абцяжарваць твор, замест заглыбленасці выштурхоўваць яго на дробнатэм'е. Гэта адбываецца тады, калі кволай, няздольнай несці ў сабе магутнасць энергетыкі робіцца мастацкая матэрыя, калі разрэджаным стаецца духоўнае напаўненне твора. Калі дробнае капанне ў сваіх думках і адчуваннях не сувымернае, не адпаведнае думцы пра свет ці думцы, якую нясе гэты свет. Калі герой не можа адчуць, падобна апавядальніку з “Буланага” Кузьмы Чорнага, што перад ім “як бы <…> прасторы свету разгарнулі некую вялікую думку” [56, 439].

Вопыт развіцця беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя і яе вышэйшыя дасягненні паказваюць, што герой, які думае

і ўсведамляе сябе і сваё месца ў свеце, становіцца самай прыкметнай постаццю. Зварот героя да сваёй свядомасці, ягоны самааналіз спалучаюцца з аўтарскай рэфлексіяй над тым, што такое мастацтва, якая яго прырода.

4. Кантэкстуальная значымасць мастацкага хранатопа

Пры разглядзе асаблівасцей структурнай арганізацыі літаратурнага твора ўяўляецца важным і патрэбным не проста вылучыць тыя або іншыя састаўныя элементы, фрагменты кампазіцыі, але, зыходзячы з той функцыянальнай ролі, якую адыгрывае кожны з іх у агульнай сістэме, выявіць спецыфіку іх узаемадзення, іх *значымасць* у працэсе рэалізацыі, разгортвання мастацкага дыскурсу.

Акрамя тых непасрэдных значэнняў, што замацаваны за кожнай лексічнай адзінкай, выразам, любы літаратурны тэкст напоўнены безліччу *рухомых* значэнняў, якія ўтвараюцца кантэкстуальна, у выніку суаднясення розных вобразна-выяўленчых планаў.

Пэўныя структурныя элементы літаратурнага твора могуць адносіцца і да агульнай мастацкай сістэмы, якая выяўляе стылёвую адметнасць творчасці пісьменніка, і адначасова садзейнічаць ажыццяўленню канкрэтных мастацкіх задач, якія аўтар ставіць перад сабой менавіта ў *дадзенай* сітуацыі. Распаўсюджаным прыёмам у многіх творах Кузьмы Чорнага з'яўляецца паступовы рух, па меры развіцця сюжэта, ад *агульных, анталагічных* прыкмет чалавека да ўсё большай яго індывідуалізацыі. Напачатку гэта *чалавек наогул*, невядомы. Пасля ён усё больш і больш становіцца набліжаным да чытача, зразумелым яму, набывае непаўторныя індывідуальныя рысы характару, біяграфіі.

Такі, у прынцыпе, шлях набліжэння героя да чытача ва ўсёй літаратуры: ад чалавека ўвогуле да менавітага *гэтага,* канкрэтнага чалавека, да знаёмства з ім, прасякнення яго клопатамі і надзеямі. Аднак у прозе Чорнага на гэтую трансфармацыю персанажаў звяртаецца асаблівая ўвага, яна выступае як стылефармавальны і канцэптуальны момант сюжэтнага развіцця. Яна функцыяніруе як прыём у сістэмнай спалучанасці з іншымі мастацка значымымі кампанентамі структуры твора.

Набліжэнне і канкрэтызацыя персанажа (часта аднаго з галоўных герояў) як працэс лакалізацыі спалучаецца ў творах Чорнага з працэсам іншай скіраванасці: з пашырэннем жыццёвага асяроддзя персанажа. Гэтыя працэсы, накладваючыся адзін на аднаго, разам з іншымі сродкамі мастацкай выразнасці дапамагаюць стварэнню ўражання аб'ёмнасці і насычанасці экзістэнцыйных адчуванняў.

Чорнаўскі герой сустракаецца ўпершыню чытачу звычайна на нейкім вельмі канкрэтным, паказаным аўтарам з усёй скрупулёзнасцю, дэталёва апісаным месцы.

“Каб ведаць, колькі працы павінен быў *тут* класці чалавек, трэба самому ўбачыць *гэтую* дзялянку. І камяніца і глей” [57, 14] [курсіў тут і далей мой. – Я. Г.] – так пачынаецца раман “Бацькаўшчына”. Месца згаданага ў першай фразе твора **чалавека,** які пакуль што ўзяты ў сваёй родавай характэрнасці, толькі пазней займе Леапольд Гушка. Затое прыкметы канкрэтнай мясціны, хоць і прасякнутыя сімвалічнымі адценнямі, падаюцца ва ўсёй падрабязнасці і рэальнай увасобленасці. Панарама першапачатковага месца дзеяння насычана словамі-маркерамі з указальным значэннем. На першых старонках твора выразаў тыпу “*там* каржакаваты хвойнічак”, “*тут* камяніца скрозь”, “*гэта* – узгорак над балотам”; “*гэты* кляштар”; “*тут* відаць добра” [57, 14] і г. д. можна налічваць дзесяткамі.

Відавочна, што такім чынам арганізаваная форма дыскурсу змяшчае ў сабе пэўныя сэнсавыя канатацыі, што ўплываюць як на канцэптуальнае выражэнне аўтарскай задумы, так і на спалучальнасць яго тэксту з агульнай мастацкай парадыгмай беларускай літаратуры з яе схільнасцю да прадметнага бачання. Неаднаразова паўторанае і ўзмоцненае кантэкстуальна, **ТУТ** з’яўляецца, безумоўна, *азначаемым* БАЦЬКАЎШЧЫНЫ, асноўнага канцэпта мастацкай сістэмы твора. Аднак адначасова яно разам з сітуацыйна сінанімічнымі слоўнымі формамі абазначае сабой і адпаведны спосаб хранатапічнай арганізацыі мастацкага свету.

Указальныя займеннікі з’яўляюцца ключавымі словамі і ў лірыцы Міхася Стральцова, утвараючы ў яго вершах выразна артыкуляваную сістэму канатацыйных значэнняў, арыентаваную як на стылёвае выражэнне характэрнасці верша, набліжанага па сваім гучанні да размоўных інтанацый, так і на выяўленне псіхалагічна акрэсленых асноў светаўспрымання лірычнага героя.

У вершах М. Стральцова гэтая асаблівасць моўнага выражэння, набываючы рэгулярны характар, праяўляецца як семантычна *прыкметная*, адчувальная сістэма знакаў, з дапамогай якіх удакладняецца *канфігурацыя* сэнсавай прасторы. У “полі зроку” аказваюцца не толькі тыя значэнні, якія непасрэдна замацаваны за лексічнымі адзінкамі і выразамі, але і тыя, якія **ствараюцца кантэкстам**, г. зн. абумоўлены структурнымі залежнасцямі. Ступень насычанасці твора / твораў менавіта аднатыпнымі каструктамі сігналізуе пра магчымасць вылучэння ў дыскурсе новых, мастацка актуальных сэнсаў, пра здольнасць малапрыкметных, здавалася б, саміх па сабе кампанентаў

мастацкай структуры спрычыняцца да вытварэння прадуктыўных увасабленняў аўтарскіх інтэнцый.

Па сутнасці, службовае, падпарадкаванае агульнамоўным функцыянальным канвенцыям, слова ў літаратурным тэксце атрымлівае магчымасці значна пашыраць межы мастацкага свету, само набываючы пры гэтым субстанцыяльна-мастацкую і сэнсавую глыбіню. Прыкладаў таму ў вершах Стральцова можна знайсці вельмі багата: “Як разлагодзіла душу / Мне *гэта* дрэва! / На *гэтым* вецці калышу / Сны-неспадзевы” (працытаваны верш мае сімптаматычную ў ракурсе разглядаемай сінтагматыкі назву – “Гэтае дрэва”) [58, 405] ; “У *гэтым* плынна-мнагаплынным, / У разнастайна-мнагастайным, / У накановaным жыцці...” [58, 398]; “*Вось і яно*, успамінаў лісцё...” [58, 396] ; “Пахмурным *гэтым* днём успомні...” [58, 396]; “Тапчу нагой імглісты прысак / *Вунь той* малінавай зары” [58, 390] і г. д. Прыклады, як і ў выпадку з чорнаўскім творам, можна множыць.

На пэўную з’яву, рэалію ў мастацкім свеце Стральцова як бы *паказваецца*: вось яна!.. Пры гэтым рэаліі рэчаіснасці і праявы духоўнага свету суіснуюць у Стральцова ў нераздымнай спалучанасці. *Тройчы* паўтараецца ў вершы “Маўчанне” слова *гэта*. [58, 58] Ім абыймаецца штосьці надзвычай абсяжнае і важлівае для аўтара / героя верша, такое, што немагчыма адназначна назваць.

У плане суадносін дынамічных і статычных мадэлей светабудовы, тыпаў светабачання, спалучэння інтэлектульных, псіхалагічных і эстэтычных чыннікаў, іх уздзеяння на вобразны лад і структурную сістэму твора паказальным з’яўляецца раман Кузьмы Чорнага “Сястра”.

Першы буйны эпічны твор Кузьмы Чорнага атрымаў, мабыць, самую супярэчлівую ацэнку як пры жыцці пісьменніка, так і ў далейшым, да нашага часу ўключна. Раман крытыкаваўся за празмернае захапленне аўтара найдрабнейшымі праявамі душэўнага жыцця асобнага чалавека, выключную заглыбленасць герояў у самааналіз, выбудоўванне лініі паводзін персанажаў і іх псіхалогіі згодна з так званай «тэорыяй жывога чалавека». Аднак, па сутнасці, за тое ж самае гэты твор Чорнага і ўхваляўся, прыцягваў да сябе ўвагу, даваў матэрыял для грунтоўнага аналізу магчымасцей беларускага псіхалагічнага рамана.

Вядома, у творы маладога на той час пісьменніка не ўсё было на аднолькава бездакорным мастацкім узроўні, тым больш, што гэта сапраўды быў нечуваны для таго часу прэцэдэнт – спроба стварэння вялікага празаічнага твора, у цэнтры якога ўнутраны, душэўны свет чалавека. Асноўным кампазіцыйным асяродкам рамана з'яўляецца плынь свядомасці герояў. Пры гэтым аўтар заглыбляецца і ў іх падсвядомыя адчуванні і комплексы. Беларуская проза яшчэ не

выпрацавала на той час дастаткова разгорнутай і эфектыўнай сістэмы прыёмаў і спосабаў мастацкага выражэння глыбінных пластоў свядомасці чалавека. Чорны, як бы не цалкам давяраючы самараскрыццю душэўнага і інтэлектуальнага стану сваіх герояў, яшчэ даволі часта ў рамане «Сястра» бярэ на сябе функцыі своеасаблівага каментатара, які тое, што адчуваюць героі, пераказвае чытачу.

У далейшым у творчасці Чорнага псіхалогія персанажаў набыла больш матываваны і арганічна выражаны характар. Аднак першы раман Кузьмы Чорнага, хоць і займае асаблівае месца ў яго мастацкай сістэме, выявіў таксама і тыя характэрныя асаблівасці яго стылю і светапогляду, якія з'яўляюцца пастаяннымі і вызначальнымі. Гэта перш за ўсё ўменне спалучыць уважлівае ўспрыманне падрабязнасцей і дэталей рэчыўнага свету з глыбокім пранікненнем у сутнасць быцця, здольнасць натуральна суаднесці матэрыяльнае асяроддзе, у якім жывуць героі, са светам іх адчуванняў, думак і перажыванняў.

Пішучы пра раман Кузьмы Чорнага «Сястра», сучасны даследчык В. Жураўлёў адзначае, як яго найбольш істотную рысу, “імкненні і намеры герояў (прынамсі, усіх найбольш значных герояў твора) абараніць сваю духоўную суверэннасць, сваё “я” ад падпарадкавання чужой волі і разам з тым выйсці насустрач шырокім і, можна нават сказаць, універсальным кантактам з жыццём і іншымі людзьмі” [59, 124]. Такая дыялектычнасць бачання сувязі чалавека з быццём, на думку даследчыка, дазваляе выразней прадставіць яго свядомасць у развіцці. Быць самім сабой і быць з усім светам – гэта тое, чаго дамагаюцца героі чорнаўскага рамана. В. Жураўлёў падкрэслівае канцэптуальную думку Кузьмы Чорнага аб тым, «што менавіта на такім шляху чалавек і можа знайсці сябе як суверэнная асоба, здольная, апрача ўсяго, глыбей пранікаць у жыццё і знаходзіць яго «корань рэчаў», глыбей суадносіць побытавую плынь жыцця з яго быційным філасофскім падтэкстам» [59, 124].

В. Жураўлёў дакладна вызначыў самы галоўны ідэйны вектар аўтарскай мастацкай канцэпцыі – пошукі героямі асабовай *суверэннасці*, спробы ідэнтыфікацыі сябе ў свеце, спалучаныя з чуйным услухоўваннем ва ўсе праявы вонкавага асобе, але злучанага з ёй бясконцай колькасцю повязей, свету.

У рамане “Сястра” дастаткова адчувальна выявілася чорнаўская ідэя аб вечнай зменлівасці чалавека, аб яго імкненні да пашырэння свайго духоўнага далягляду, глыбейшага пранікнення ў дыялектыку быцця. Майстэрства пісьменніка заключалася ў тым, што гэтая “плыннасць”, зменлівасць свядомасці, псіхікі герояў цесна звязвалася з іх непасрэднымі адчуваннямі навакольнага асяроддзя і свету-

універсуму. Зменлівае і ўстойлівае ў чалавеку пэўным чынам каардынавалася і ўдакладнялася тым, якім яму бачылася і ўяўлялася суаднесенасць дынамічнага і статычнага, гістарычна-рэлятыўнага і анталагічнага ў самім быцці.

Духоўнае жыццё герояў рамана “Сястра” праходзіць у звыклым для іх атачэнні гарадскога пейзажу. Пераменлівасць іх настрояў і адчуванняў суадносная з дынамізмам гарадскога жыцця. Скіраваныя ў духу часу да выяўлення сябе ў дзейнасці, хоць не заўсёды пэўныя ў тым, што яна сабой можа ўяўляць, а, з другога боку, схільныя да засяроджанасці на сваім унутраным стане, да самарэфлексіі, чорнаўскія героі і ў навакольным свеце перш за ўсё адчуваюць дваістасць быцця.

Чыгунка, паблізу ад якой разгортваюцца сцэны рамана, з’яўляецца своеасаблівым прыцягальным цэнтрам, да якога скіраваны памкненні герояў, сімвалічным увасабленнем руху, актыўнай стваральнай дзейнасці, таму і дзеянне ў рамане сканцэнтроўваецца ў асноўным вакол чыгуначнага вакзала. Даследчык творчасці Чорнага І. Чыгрын дадае да шэрагу сімвалічных вобразаў рамана таксама вобразы цягніка, паравоза, перакіднога моста праз чыгуначныя пуці, “на якім мы не раз застаем у роздуме Вацю Браніслаўца” [60, 68]. Можна сказаць, што так або інакш усё жыццё асноўных персанажаў першага буйнога твора пісьменніка звязана з чыгункай. Сюды яны прыходзяць, каб адчуць хуткаплыннасць жыцця, несупыннасць поступу гісторыі, зарадзіцца энергетыкай руху, далучыцца да таго, што называецца прагрэсам, што мае адносіны да цывілізацыйных працэсаў. Стаўленне герояў чорнаўскага рамана да чыгункі можна параўнаць з тым, што адчувае ў адносінах да яе як адзінай вызначальнай прыкметы цывілізацыі, знаходзячыся ў “палескай глушы”, Андрэй Лабановіч з трылогіі Якуба Коласа “На ростанях”.

Топас чыгункі займае прыкметнае месца ў беларускай літаратуры XX ст. Ён нясе ў сабе самыя розныя семантычна-стылявыя адценні, выяўляе псіхалагічныя адчуванні герояў.

Насцярожаная чуйнасць ночы і грукат цягніка вызначаюць адну з эмацыянальна-сэнсавых дамінант у тэтралогіі В. Адамчыка.

“На грудку чорнай няроўна-зубчатай паласою вышчарыўся зноў пералесак. За ім былі Дварчаны. Туды недзе, працяжна і баязліва гукнуўшы, з сіняватай, падазрона-чуйнай, абветранай ночы спяшаўся цягнік – нёс за сабою рытмічны перастук колаў” [61, 32].

Вялікае значэнне мае вобраз чугункі разам з іншымі вобразамі-топасамі ў трылогіі І. Навуменкі. Моманты абвостранага светаўспрымання, калі героі Навуменкі праяўляюць звышчуйнасць і да навакольнага, і да свайго ўнутранага стану, найбольш яскрава вылучаюцца

менавіта на фоне грунтоўнага, падрабязнага апісання асяродзя. Праходзіць побач з будкай абходчыка паравоз, і Міця Птах, знаходзячыся ў гэты час на сенавале, можа бачыць, як “ад жалезнага ляскату колаў дробна задрыжала ўваткнутая ў сцяну каса” [84, 215]. Тонкая мастацкая дэталь, якая гаворыць не толькі пра назіральнасць, уважлівасць да навакольнага, паўсядзённага, але і выражае сабой адчуванні, унутраную напружанасць героя.

Раман К. Чорнага “Сястра” пачынаецца тым, што адзін з галоўных герояў, Казімір Ірмалевіч, прыязджае на вакзал, каб адправіць ліст да сястры. Прыязджае, дарэчы, на концы. Супрацьпастаўленне *конкі* і *цягніка* мае ў дадзеным кантэксце таксама сваю сімвалічную нагрузку як выражэнне ўзаемадачыненняў новага і старога, іх знаходжання ў адной жыццёвай прасторы.

Першая фраза рамана (яна заўсёды мае «камертоннае» і кодавае значэнне для разгортвання ўсяго далейшага тэксту) гучыць наступным чынам: “Конка прывезла яго да Брэсцкага вакзала, і ён, перад тым як ісці да шырока адчыненых пахмурных дзвярэй над дзеравяным ганкам, глянуў навакол” [62, 7]. Чытач міжволі з павышанай увагай сочыць за позіркам героя твора, паколькі фраза сапраўды гучыць інтрыгуюча, у ёй адчуваецца прытоеная істотнасць таго, што валодае ў гэты час думкамі і пачуццямі героя, а, разам з тым, гэты код непаспешлівай, грунтоўнай апавядальнасці, які праецыруецца на ўсю наратыўную структуру рамана, уключае дзеянне адразу ў недыскрэтную паслядоўнасць гістарычнага і асабістага часу. Аб тым, што разгортваемы перад намі свет будзе перажыты, асэнсаваны індывідуальным чынам, засвоены эстэтычна, сігналізуе метафара (метафарычны эпітэт *пахмурных*), якая вылучаецца ў сінтагматычнай пабудове фразы сваёй эстэтычнай маркіраванасцю. Яна ж у пэўнай ступені паказвае таксама на магчымасці пераключэння з рэальнага плану выяўлення ў імпліцытныя пласты метафізічнага выражэння.

Што ж бачыць перад сабой Казімір Ірмалевіч, так пільна ўзіраючыся ў наваколле? Што яго прыцягвае ў гэтай, здавалася б, такой будзённай, звычайнай карціне гарадскога тлумнага жыцця, на што звяртаецца ім асаблівая ўвага? Першае, што трапляе ў поле яго зроку, – гэта *вада* і *рух* як узаемазвязаныя праявы вясновай стыхіі. “Усё было мокрым і рухавым” [62, 7]. Дарэчы, паступова вясновы краявід, у якім адбываецца дзеянне рамана, будзе змяняцца на летні, а летняя пара будзе ўсё больш хіліцца да восені. Як закругляецца, абарачаецца паводле свайго адвечнага ўстанаўлення прыродны “каляндар”, так выспявае штосьці, вызначаецца, становіцца пэўным і ў героях рамана, у іх унутраным свеце, іх свядомасці. Таму так важны

пачатковы момант рамана (яго своеасаблівы адпраўны пункт), што ў гэтым наглядна выяўляемым, зрокава ўспрыімлівым выніку сінтэзаванага працэсу сузірання і медытацыі, дзе аўтарскае пераплятаецца з уласцівым персанажу, прачытваецца структурная мадэль таго свету, у якім займаюцца пошукамі ўласнай існасці героі рамана. Гэта свет рухомы, плынны, зменлівы. Такі, як гэтая вечна кудысьці імкнучая вада. “Цякла вада, і хадзілі людзі – і нявесела, і панура; неслі і бралі, чакалі і пакідалі” [62, 7].

Карціна навакольнага падаецца па-імпрэсіянісцку расплывістай, як быццам усё ўяўляецца часовым, трывала незамацаваным на сваіх месцах, гатовым у любы момант зрушыцца. “Мокрае дзерава мела шэры колер, цэгла здавалася размяклаю і няздольнаю для таго, каб так цвёрда сценам стаяць сярод усяго дробнага і мнагалікага, клапатліва дагледжанага і расцярушанага, падлічанага і забытага…” [62, 7].

Як бачым, апавядальнікам асабліва падкрэсліваецца амбівалентны, антанімічны характар свету, які паўстае перад яго героем. Разам з патокамі вясновай вады, што абмываюць і адраджаюць зямлю, сплывае ўсё дробнае і непатрэбнае для сённяшняга дня і для будучыні, тое, што яшчэ ўчора лічылася істотным і важным. “Нацярушаная некалі тут салома і ўсё іншае, што было такім лёгкім і непатрэбным тут, малюсенькая астача чалавечае ежы, нейкім чынам не скарыстаная якою-небудзь ніжэйшаю істотаю, кавалкі газеты, страшна цікавіўшыя ўчора адных навінамі палітыкі, другіх кароткаю заметкаю аб танным продажы алівы, абрывак верхняе сарочкі – усё гэта сплывала з каламутнаю вадою па вузкіх раўчуках” [62, 7].

Сплывае такім чынам, ператвараецца ў нішто, знікае ўчарашняе жыццё, яго рэшткі. Аднак Казіміру здаецца, што гатова рушыць з прызначанага яму месца і тое, што наогул прызначана ўвасабляць трываласць і непарушнасць. “Што ж стаяла нерухомым – абветраныя дрэвы, пабеленыя і непабеленыя сцены, уваходы ў будынкі і выхады з іх – усё гэта, не змываемае напорам веснавое вады, таксама здавалася [адзначым паўторы: *усё гэта; здавалася*] гатовым рушыць і паплысці, зганьбіўшы свой цвёрды спакой…” [62, 7]. Заўважым, што паміж статыкай і дынамікай карціны свету няма тут цвёрдага размежавання, што гэтыя дзве мадэлі свету ў дадзеным выпадку як бы спалучаюцца ўмоўнасцю ўспрымання, увядзеннем пры апісанні дзеяслова *здавалася.*

Урэшце апавядальнік як бы адчувае ўсё ж такі патрэбу размежаваць плыннае і ўстойлівае. Для гэтага праводзіць своеасаблівую сістэматызацыю, аддзяляючы “патрэбнае” ад “непатрэбнага” і ўводзячы пры гэтым сацыяльна-філасофскую матывацыю: “…от гэтае сплывае для вечнага ачышчэння зямлі, а гэтае стаіць, патрэбнае на

ачышчанай зямлі” [62, 7]. Такім чынам раздзяляюцца сродак і мэта, але, разам з тым, падкрэсліваецца і іх узаемаабумоўленасць, патрэбнасць аднаго для другога. Адбываецца нібыта своеасаблівае ўраўнаванне іх у правах у працэсе ідэнтыфікацыі чалавека, вызначэння ім сваёй пазіцыі ў адносінах да сапраўднасці. Ва ўсім эпізодзе сузірання і асэнсавання навакольнай рэчаіснасці самай істотнай, мабыць, з’яўляецца заўвага: «як бы ўсё набыло аднастайнасць з усім...» [62, 7]. Пад “аднастайнасцю” ў дадзеным кантэксце разумеецца якраз ідэнтычнасць, адпаведнасць кожнай праявы быцця самой сабе і яе сувымернасць з усімі іншымі. Нельга абысці ўвагай і таго, што тут зноў жа падкрэсліваецца ўмоўнасць увядзеннем параўнальнага звароту.

Ад успрымання псіхалагічнай няўстойлівасці, ваганняў, сумненняў, рэфлексій герояў Чорнага часам узнікае ўражанне, што яны спатыкаюцца на роўным месцы, выяўляюць раптоўна запальчывасць па невядомых прычынах. Як быццам нічога ў іх жыцці звышардынарнага не адбываецца. Жыццё як жыццё. Напоўненае сваімі штодзённымі, будзённымі клопатамі. Аднак, з другога боку, не скажаш, што яно нязначнае наогул. Цэнтр цяжару перанесены ўглыб уласнай натуры, псіхікі, свядомасці. Гэта сутыкненне суб’ектыўнасцей, якія спрабуюць рэалізаваць сябе ў аб’ектыўным свеце.

Ваця Браніславец, натура ў рамане найбольш трапятлівая, пакідае ва ўзбуджаным стане застольную кампанію, дзе “член мясцкома”, карыстаючыся рыторыкай, кідае яму агульныя, расплывістыя абвінавачванні ў яго грамадскай інертнасці. Многае ў гэты час, калі ён ідзе вуліцамі вечаровага горада, уваходзіць у яго свядомасць, так або інакш закранаючы яе.

Вось як выяўляе аўтар напружанасць і абрывістасць думак і адчуванняў, якія апаноўваюць Вацем, праз паказ яго паводзін, праз сцвярджэнне ўзаемазалежнасці ўнутранага і знешняга: “Тады ён шпарка пайшоў, абліваючыся ад спяшання потам. І тут яму ўявіўся горкі твар члена мясцкома. Ён перасіліў сябе – пайшоў спакайней і раўней. Ад чыгуначнага моста і далей думаў, пацвярджаючы сваё ўстанаўленне: “Усё нанава перадумаю”. Так дайшоў ён да моста і стаў над ім. Кіпеў і заціхаў, спакайнеў і ўзрываўся” [62, 37].

Здавалася б, Ваця Браніславец цалкам паглынуты самарэфлексіяй, перажываннем сваіх комплексаў, пабудовай жыццёвых планаў. Чорны наглядна паказвае, якія *буры* скаланаюць унутраны, душэўны свет яго героя. Аднак жа Ваця Браніславец зусім не адгароджаны і ад праяваў вонкавага свету. Наадварот, чым больш ён заглыбляецца ў сябе, тым з большай настойлівасцю выплываюць напаверх адзнакі таго, з чым ён сябе не ідэнтыфікуе, але што няўхільна насоўваецца

пагрозлівай навалай на яго асабовы свет, што гэтак турбуе яго і заклікае да змянення, руху ў нейкім, для яго яшчэ не зусім ясным і качаткова не вызначаным кірунку.

Слова *вастрыня* (вастрыня адчування, вастрыня думкі) адно з ключавых у моўнай сістэме рамана (яно таксама ў вялікай ступені характэрна наогул для мовы пісьменніка). У пэўныя моманты героі Чорнага адчуваюць свет асабліва абвострана. І гэта спецыяльна падкрэсліваецца апавядальнікам. “Тут, вечарам, шалёная па вастраце сваёй думка ахвацiла яго [Вацю]” [62, 84].

Чорнаўскія героі маюць прыкметную схільнасць да нечаканага, раптоўнага змянення, перайначвання, і не толькі настрою, а ўсяго ходу думак, стаўлення да субяседніка, пэўнай праблемы, жыцця ў цэлым. Ва ўсякім разе і аўтарам, і персанажамі даволі часта падкрэсліваецца, згадваецца такая рыса, акцэнтуецца на ёй увага, дэкларуецца такі пераходны стан.

“Тады раптам_змянілася ўсё ў Ваці” [62, 40]. “ Уварваўся ты вечарам і мяне ўсяго перайначыў” [62, 41]. Тут варта адзначыць імкненне менавіта канстатаваць, дэклараваць *перамену* ўнутранага стану.

Адвечнасць прыроднага, яго нязменны поступ, рух, своеасаблівае дынамічнае *вместилище* думак і адчуванняў чорнаўскіх герояў, хранатапічную сферу, з якой судакранаецца свядомасць герояў уяўляе сабой чаргаванне *дня* і *ночы.* Асаблівы акцэнт у рамане «Сястра» робіцца на архетыповым вобразе *ночы.*

Ноч выступае як фон дзеяння, як неабсяжны экран, на які праецыруюцца адчуванні персанажаў. Героі рамана ўслухоўваюцца з асаблівай увагай, чуйнасцю ў начныя гукі, у гучанне самой ночы. Ноч – той час, калі героі чуйна ўслухоўваюцца ў навакольнае і ў саміх сябе.

Ноч – гэта падстава для роздуму, медытацыі, яна таксама прыносіць спачын, супакаенне, а дзень успрымаецца як заклік да дзеяння, актыўнага пераўтварэння жыцця.

У канцы X раздзела першай часткі рамана падаецца карціна начнога знямення, чуйнага да любога гуку, вытворваемага ў ім.

“Горад начаваў *чула* і ў трывожным спакоі.

Недзе завыў сабака і сціх... Вільготна пахла размяклая вапна.

Сярод ночы, недзе на сініх ад зроку ліпах каля паркану, пад самаю вуліцаю, крыкнула дробная гарадская птушка, – *як бы не было ціха і спакойна, усё роўна знойдзецца чаго крыкнуць птушцы*” [62, 64] (курсіў мой – Я. Г.).

Напачатку XI раздзела аўтар змяшчае ўстаўны фрагмент – філасофска-сузіральную медытацыю-імпрэсію пра чаргаванне дня і ночы:

“Яшчэ была ноч. Канчалася ноч! Сіняя каламутнасць апошняе зімовае хмары над зямлёю дыхала снегам, але снег не ішоў. Макратою, цяжкаю, як набрынялае дзерава, веяла над горадам ноч. Позна ўжо было ісці снегу.

Канчалася ноч!

Затуманены і клапатлівы, заклапочаны з’яўляўся дзень! Яшчэ далёка было, пакуль пасівелая пара, вырваўшыся з цесных труб, пазаве людзей у свой кіпучы стук. Яшчэ нават і *ўсе сляды ночы былі густымі.*

Быў *спакой*!

Ён ляжаў, *вялікасна-прыметны*, на веснавых туманах, аднолькава вострых для ўспрымання, і над купінамі моху, *над абмярцвелай ціішынёй старога лесу*, і над каменным скляпеннем гарадской брамы. Спакой як бы цягнуў у сабе прэсны пах макраты і ў знямозе шкадаваў *раптоўную смерць лагоднае ночы.*

І раптам рабілася зразумелым: нясе дзень новыя расцветы і зацямненні і *змяняе ён ноч, што змяніла ўчора дзень. І няма сілы змяніць гэты ход, што імчыць да вялікіх уздымаў, расчараванняў і зноў уздымаў*.

Ішоў дзень.

Радасны затым нават адным, што ён дзень, – ён прытаіўся, сцішыўся, чакаў, і ўсё чакала яго – *як неабходнасць і непераможнасць* і як жаданасць і радасць.

Бледны быў малады дзень! Адзяваўся горад блеклымі адценнямі, змрочна нахмуранымі ў надутасці неба...” [62, 64- 65] (курсіў мой – Я. Г.).

Герояў рамана “Сястра” Чорнага вабіць да сябе ноч як выяўленне *асаблівай* чуйнасці прыроды, як выяўленне такога прыроднага і душэўнага стану, які адпавядае *асаблівым* адчуванням.

“Раптам усё мацней і мацней цягнула яго [Вацю Браніслаўца] вясновая ноч – вільготная, гарадская, цесная, прытульная... І як рушыў ён да дзвярэй, моцным здаўся яму і прарэзліва-непакойны для ўсяго стук яго ботаў” [62, 45]. І яшчэ: “Веснавы спакой ночы настойна пазваў яго” [62, 44].

Пра *ноч* і *дзень*, іх чаргаванне, ідзе гаворка і паміж Казімірам Ірмалевічам і Абрамам Ватасонам.

Казімір гаворыць пра сваю стрыечную сястру:

“ – На фатаграфіі яна такая самая, як і некалі была... Чужая, здаецца, усяму...”

На гэта яму адказвае Абрам:

“ – Не чужая, а толькі сама за сябе любіць дзейнічаць. Якая каму справа да каго, разумеючы гэта вузка… І яшчэ – яна любіць жыць… *Любіць дзень, любіць ноч… ты ведаеш, што значыць любіць дзень, ноч…* самы працэс, самае існаванне: *бачыць бег і змену так, як яно ёсць, і* ***здагадвацца, што за ім глыбіцца далей?!”*** [62, 79] (выдзелена мной – Я. Г.). Экзістэнцыя як непасрэднае адчуванне тут плаўна перацякае ў самарэфлексію. Чалавек тут не проста існуе і адчувае слодыч існавання, але і ўсведамляе яго як працэс, прапускае праз сваю свядомасць.

Многія топасы ў рамане Чорнага маюць сімвалічнае значэнне, прымаючы тым самым актыўны ўдзел у стварэнні агульнай канцэптуальнасці твора. Да іх ліку перш за ўсё трэба аднесці *чыгунку (дарогу), мост, раку, горад, дом* і інш.

Ваця Браніславец і на пачатку рамана прыпыняецца на мосце над чугункай, і ў канцы твора ў адным з вызначальных эпізодаў мы таксама застаем яго на тым самым мосце. Мост як найвышэйшы пункт, пляцоўка для назірання, а, разам з тым, і для *сузірання*, месца, дзе можна засяродзіцца, пэўным чынам адасобіцца ад паўсядзённых спраў і клопатаў, як бы прыўзняцца над імі. Аднак чалавек, стоячы на гэтым мосце, сузіраючы абветраныя прасторы, хоць і паглыблены ў свае думы, але не замыкаецца да рэшты ў самім сабе, як гэта магло б быць у замкнёным асяроддзі, у памяшканні. Ён чуйна ўслухоўваецца і пільна ўглядаецца ў тое, што адкрываецца яму з вышыні. Ён абвострана адчувае бясконцую плынь жыцця, “навалу праяў свету”. Сам нерухомы, пралёгшы ўпоперак чыгуначнага шляху, на якім чыніцца вечны рух, мост як бы ўвасабляе сабой спынены момант. Ён не чужы руху, ён яго *суправаджае*, знаходзіцца з ім у пэўных дачыненнях.

Мост як бы злучае дзве рэальнасці: унутраны свет чалавека і свет вялікіх здзяйсненняў, грамадскай практыкі, сацыяльных пераўтварэнняў. У свядомасці героя, які знаходзіцца ў гэтым пункце прасторы, духоўныя парыванні паядноўваюцца з адэкватнымі ім зрухамі, метамарфозамі ў аб’ектыўнай рэчаіснасці.

Ваця Браніславец аднолькава ўспрыімлівы і да душэўных пакут, звязаных з высяваннем кахання, і да трывог і выклікаў часу. Адной з самых характэрных асаблівасцей рамана Чорнага з’яўляецца тое, што ў ім сферы грамадскага і асабовага не падзелены рэзка ў свядомасці герояў. Не існуе таксама і выразнай размяжаванасці паміж спакоем, нерухомасцю, усталяванасцю і іх супрацьлегласцю – дынамізмам парыванняў, памкненняў, прыцягальнай сілай поклічаў у нязведаныя далягляды.

Перад героем Чорнага, як выглядае на тое, паўстае аднолькава рэальная магчымасць скіравацць з "моста" ў абодвух напрамках: і да спакою абывательскага існавання, і да ажыццяўлення на практыцы тых смутных і невыразных памкненняў душы, што жадае і асце- рагаецца зліцца з чымсьці трансцэндэнтным, недасяжна заманлівым.

У рамане ў розных сітуацыйных кантэкстах настойліва паўтара- ецца, вар'іруючыся, канцэпт "усё". Чалавек знаходзіцца перад адкры- тым для яго быццём, перад *усім*. Тым самым ён ідэнтыфікуе сябе, вылучае з гэтага *ўсяго*.

У адносінах да Ваці Браніслаўца, цэнтральнага персанажа рамана "Сястра", можна гаварыць пра два адкрытыя яму, у пэўнай ступені незалежныя адзін ад аднаго, светы. Адзін з іх – той, які ўнутрана перажываецца ім; гэта свет, які афармляецца, накіроўваецца плыннай свядомасцю, свет дыялектычных супрацьпастаўленняў, антыномій. І другі – рэальны і маштабны, сутыкненне, узаемадзеянне з якім выклікае ў Ваці трывогу і няўпэўненасць. Сітуацыя, калі герой паўстае са сваімі трывогамі і комплексамі *перад усім*, калі патрабуецца праявіць пры гэтым *цвёрдасць*, – гэта рэалізацыя імкнення да паяднання гэтых двух светаў.

Амаль усе персанажы рамана Кузьмы Чорнага выяўляюцца праз напружанае душэўнае жыццё, праз пошукі свайго месца ў свеце, асэнсаванне сваіх адносін з сацыяльным асяроддзем, прыродай, універсумам. І чым абвострaней светаўспрыманне герояў, тым з большай відавочнасцю паўстае перад намі ім чалавечы змест.

* * *

Раманы "Палескай хронікі" Івана Мележа густа населены перса- нажамі, пры гэтым не толькі тымі, імёны якіх ведае кожны ў Беларусі, ды і шырэй у свеце, але і другога, і нават трэцяга плану. Некаторыя з іх з'яўляюцца час ад часу, а іншыя наогул амаль непрыкметныя ў чарадзе падзей і перапляценні ўнутраных маналогаў галоўных герояў.

На адсутнасць "пастаяннага" складу галоўных герояў у "Палескай хроніцы" І. Мележа звярнуў увагу А. Адамовіч. Ён меркаваў, што бела- рускі празаік наследаваў у гэтых адносінах кампазіцыйныя прынцы- пы, адкрытыя ў свой час Львом Талстым, калі "кожны з персанажаў у ходзе падзей можа аказацца "ў фокусе" і нават павесці за сабой сюжэт"[75, 350].

Эпізадычныя персанажы могуць доўгі час толькі згадвацца ў творы, выконваючы службовую, дапаможную функцыю. А ў нейкі момант сюжэтнага развіцця эпізадычны персанаж можа "выйсці на

авансцэну”, выявіўшы пры гэтым сваю асабовую сутнасць, псіхалагічную характэрнасць.

Адным з такіх персанажаў, на якім толькі ў асобныя моманты засяроджваецца ўвага чытача, з’яўляецца возчык старшыні райвыканкома Апейкі Ігнат. Паказальна ўжо тое, што згаданы персанаж персаніфікаваны, мае ўласнае імя, а ў некалькіх эпізодах выяўляе індывідуальныя асаблівасці характару. Возчык сакратара райкома Башлыкова, Апейкавага антаганіста, у адрозненне ад гэтага, не мае імя. Ён так і фігуруе ў тэксце рамана як *возчык*.

Для параўнання адносін двух раённых кіраўнікоў рознага тыпу да сваіх возчыкаў карысна будзе супаставіць дзве іх паездкі, пра якія апавядаецца ў другім і трэцім раманах “Хронікі”.

У рамане “Завеі, снежань” пасля няўдалага агітацыйнага сходу ў Глінішчах раззлаваны Башлыкоў ад’язджае ў райцэнтр, не зважаючы на позні час і ўгаворы застацца. Сцэна ад’езду прасякнута менавіта яго настроем, у яе цэнтры – яго роздум, сумненні, рашучасць. Безыменны возчык ні ў якім разе не можа патрапіць у сферу яго клопатаў або нават увагі. Для Башлыкова гэта ні больш ні менш як чалавек-функцыя.

“Ён маўчаў. Возчык азірнуўся, шмаргануў лейцамі, і ўсе, хто быў побач – Дарошка, Казачэнка, Гайліс, Глушак, – імкліва пайшлі назад. Зніклі ў цемры” [76, 68].

У гэтым невялікім абзацы спалучаюцца ў наратыўным адзінстве дзеянні, што сыходзяць ад розных суб’ектаў. Але ў асноўным яны выяўляюцца як вонкавыя ў дачыненні да галоўнага тут персанажа, “паглынаюцца” яго ўнутраным станам засяроджанасці, шматзначнага маўчання. Сапраўды, што значыць існаванне дзесьці побач, збоку нейкага возчыка, калі сакратара турбуюць шырокамаштабныя дзяржаўныя праблемы. Любы чалавек выклікае ў Башлыкова якую-небудзь зацікаўленасць толькі ў тым выпадку, калі ён пэўным чынам суадносіцца з жыццёва істотнымі для яго самога, сакратара райкома, клопатамі, планамі, спадзяваннямі. Калі ў згаданым эпізодзе ў башлыкоўскага возчыка і прыкмячаюцца ў далейшым досыць выразныя рысы паводзін, што выяўляюць яго ўнутранае, чалавечае, то гэта якраз не дзякуючы намаганням Башлыкова ўспрыняць іх, а хутчэй наадварот, насуперак яго псіхалагічнаму герметызму. Маецца на ўвазе той момант у развіцці дзеяння, калі возчык спыняецца, каб пачакаць Апейку. Тут і паважлівае стаўленне да старшыні райвыканкома, і імкненне прытрымлівацца здаўна заведзеных правілаў узаемадапамогі і выручкі адзін аднаго ў дарозе.

Маладому энергічнаму сакратару райкома, перапоўненаму да краёў перажываннямі няўдалага сходу, хочацца як найхутчэй пакінуць ззаду ўсё, што з гэтым звязана (у пэўным сэнсе сімвалічным падаецца імкненне выперадзіць, пакінуць ззаду няспешнага ў паводзінах старшыню райвыканкома нават такім чынам – вырваўшыся на вазку ў "шараватую снежную шыр" [76, 69].

Апанаваны трывожлівымі памкненнямі, пачуццямі прыкрасці і незадавальнення, Башлыкоў, адзначае Мележ, "чуў у сабе проста патрэбу *падганяць возчыка, коней*" [76, 69] (курсіў мой – Я. Г.). Аўтар вельмі дакладна ў такой сціслай, але шматзначнай фармулёўцы вызначае сапраўднае месца, якое займае ў полі душэўнага зроку сакратара той, хто амаль заўсёды знаходзіцца побач з ім, хто разам можа патрапіць у небяспечнае становішча, хоць на гэты раз яно, хутчэй за ўсё, з'яўляецца вынікам хваравітых фантазій самога Башлыкова.

Падарожжа Апейкі са сваім возчыкам, якое варта супаставіць з башлыкоўскім, адбываецца ў іншых умовах (раман "Подых навальніцы), у абстаноўцы больш спакойнай, хоць і трывожлівай, бо подых "навальніц" ужо набліжаецца. Яно таксама начное і скіраванае ў невядомасць, дае галоўнаму фігуранту прастору для роздуму, настройвае яго на чаканне і прадугадванне будучых падзей.

У адрозненне ад Башлыкова, які толькі ўдваіх з возчыкам, Апейка мае спадарожніцу – калгасную даярку Анісю, з якой яны разам едуць на сесію ЦВК БССР. Аднак падарожныя не вельмі ўдаюцца ў размовы, большасць часу "моўчкі думаючы кожны сваё" [77, 335]. Наваколле таксама ўздзейнічае на паязджанаў адпаведным чынам, садзейнічаючы паглыбленню іх засяроджанасці.

Краявіды, якія "суправаджаюць" адных і другіх падарожных, вельмі розняцца паміж сабой. "Нервоваму неспакою" Башлыкова, яго нецярплівай празе вырвацца з "глушы" на шырокі прасцяг (што можна трактаваць як сімвалічнае ўвасабленне яго жаданняў шырэйшага поля для кар'ернага самасцвярджэння) адпавядаюць пейзажы адкрытага тыпу:

"Пад палазамі цяжка *зашаргацела*: пацягнулася *голая*, вымеценая ветрам дарога"... "Зноў *шаргала* ўнізе і марудна ішло амаль *голае* поле" [76, 70] (курсіў мой – Я. Г.). Гэтае шаргаценне дае адчуць амаль фізічна супраціў прасторы, пераадолець які так ірвецца сакратар райкома, нязгоду яго прагнай да дзеяння натуры з такім марудлівым (катастрафічна марудлівым для яго!), бы ў замаруджаных кіназдымках, прасоўваннем наперад. Як быццам і не яны едуць на вазку па дарозе, а сама прастора марудна, непаспешліва наплывае на іх, толькі

раздражняючы малады імпэт. “Ехалі так марудна, што Башлыкову хацелася саскочыць на зямлю і пабегчы самому” [76, 70].

Нетаропкі па характару, грунтоўны ў сваіх дзеяннях, Апейка не прыспешвае свайго возчыка; выехалі ў дарогу з добрым запасам часу. “Ехалі паціху, Апейка сказаў, што спяшацца няма чаго: часу аж залішне, цягнік будзе апоўначы” [77, 335]. Наваколле таксама рэзка адрозніваецца ад таго, якое прасціралася перад Башлыковым і яго спадарожнікам: “Лес тут і ўдзень цёмны, сосны ды сосны, цяпер ехалі як у чорнай канаве”... “За полем дарога зноў увайшла ў чорную канаву лесу, у ціш і дрымотнасць” [77, 335].

Вецер, як пасланец нейкага іншага, вольнага і неспазнанага свету, згадваецца і ў адным, і ў другім эпізодах. Аднак яго прысутнасць у адным і другім выпадку розная і мае неаднолькавае значэнне для канцэптуальнага выражэння сітуацыі. Вобраз ветру ў башлыкоўскім падарожжы такі ж неспакойны, пераменлівы, нястрымны, як і настрой самога Башлыкова:

“Увесь час налятаў вецер, сыпаў снегам у твар, усё намагаўся насыпаць за каўнер. Пасмы снегу раз-пораз перабягалі цераз дарогу, праносіліся ў паветры перад вачыма – ад гэтага ўсё выглядала варухлівым, неспакойным і нібы няпэўным” [76, 70].

У эпізодзе апейкаўскай паездкі пра вецер згадваецца як бы мімаходзь:

“Недзе паверсе хадзіў вецер, унізе было ціха; толькі аднойчы, калі справа зашарэла поле, вецер шырока ўварваўся на дарогу, стаў мокра біць у твар” [77, 335].

Рэалістычнасць творчай манеры пісьменніка, прынцыпы нязменнага следавання жыццёвай праўдзе асабліва відавочна выяўляюцца ў другім выпадку. Вецер сапраўды з узмоцненай сілай урываецца з адкрытай прасторы. Глыбокае веданне жыцця, пранікліваe адчуванне прыроды спалучаюцца ў апавядальным пісьме Мележа з яскравай метафарычнасцю, утвараючы адметнае стылёвае адзінства. На рэалістычную аснову вобразнага ладу накладваецца пры гэтым дадатковы семантычны пласт сімволікі, што дае магчымасць для пашырэння гарызонтаў успрымання жыцця, якое бачыцца і перадаецца аўтарам, па глыбокім вызначэнні С. Андраюка, “знешне аб’ёмна і ўнутрана рухома” [78, 254]·

Башлыкову больш па душы адкрытая прастора, у якой бачна далёка і выразна. Нездарма ж у іншай яго паездцы – у Курані агітаваць за ўступленне ў калгас – яго прыводзіць у змрочны настрой “шэрая, непраніклівая” раўніна. “Ішла ад гэтай шэрані ў душу неадольная панылая сумотнасць” [76, 117].

Башлыкоў выяўляе часам амаль клаустрафобныя настроі. Сялянскае, прыватніцкае выклікае ў яго адчуванне амаль фізічнага непрымання, адштурхоўвання, уяўляецца яму нейкай нязрушнай сцяной, якая абступае яго з усіх бакоў. Уязджаючы ў куранёўскую вуліцу, ён адчувае варожасць і адчужанасць незнаёмага і непрымальнага для яго свету, з якім ён вымушаны ўшчыльную кантактаваць.

"У Башлыкове і дымы гэтыя, і стрэхі, нахмураныя, панурыя, хоць пабеленыя снегам, адазваліся неспакоем. Падыходзіла ўсутыч, уздымалася каменнай сцяной непадатнае, чужое, што належала зрушыць. І што не хацела зрушвацца" [76, 120].

Знаходжанне ў дарозе, язда наогул заўсёды цесна звязаныя ў раманах Мележа з роздумам яго герояў, са спробамі асэнсавання імі свайго становішча, няпростых узаемадачыненняў з іншымі людзьмі. Прыкметы пейзажу, асаблівасці надвор'я пэўным чынам уплываюць на адчуванні падарожных, часта нясуць сімвалічную нагрузку ў канцэптуальнай пабудове твора.

Сімвалічна напоўненай, шматзначнай, звязанай з ідэйным зместам рамана "Завеі, снежань", ды і ўсёй "Палескай хронікі", прадстае паездка Апейкі са сваім возчыкам у самы пярэдадзень 1930-га года. Дакладней, іх вяртанне дадому, каб у хатняй, сямейнай абстаноўцы сустрэць Новы год. Ужо сама гэта дата – рубежная, падзяляючая два нялёгкія, складаныя ў многіх адносінах дзесяцігоддзі – уяўляецца знакавай, і выбар аўтарам менавіта яе быў, вядома, невыпадковым. Дзеянне адбываецца на самым сутыку ветраломных дзесяцігоддзяў, калі ў нетрах грамадства выспявалі вельмі неадназначныя працэсы, якія давалі падставы і для далёкасяжных надзей, нібыта абяцалі спраўджванне самых запаветных мараў народа, і ў той жа час выклікалі ў самых пранiклівых, разважлівых людзей, да ліку якіх адносіўся старшыня юравіцкага райвыканкома Апейка, няхай не заўсёды і выразна ўсвядомленыя, але трывожлівыя прадчуванні.

Першы ж сказ, якім адкрываецца другі раздзел заключнай часткі апошняга рамана акрэслівае пэўныя моманты, якія маюць істотнае значэнне як для агульнай ідэйна-мастацкай сістэмы "Хронікі", так і для гэтага канкрэтнага эпізоду:

"Познім завейным вечарам, апошнім вечарам дваццаць дзевятага года, вяртаўся Апейка з "раёна" дадому" [76, 183].

Адразу, з першых слоў, заяўляецца тут тэма *завейнасці* як выражэння стыхіі, чагосьці цёмнага, прытоенага, хаатычнага ў міжчалавечых, грамадскіх стасунках, што можа пагражаць вялікімі бедамі. Адпаведным чынам уздзейнічае на чытача і сінтаксічная структура сказа з паўторам-удакладненнем. Такі разгорнуты зачын з

абазначэннем часу або месца дзеяння сустракаецца звычайна напачатку твораў, і таму ў дадзеным выпадку ён якраз узмацняе адчуванне “пачатковасці”, нечага, што павінна неўзабаве пачацца, здзейсніцца. Звяртае на сябе ўвагу канкрэтная датыроўка эпізода, якая, з аднаго боку, лакалізуе дзеянне, прывязвае яго да перажываемай тут і зараз жыццёвай сітуацыі, а, з другога боку, з’яўляецца як бы адпраўным пунктам для маштабнай часавай перспектывы.

Вельмі істотную ролю і ў гэтым эпізодзе адыгрывае вобраз ветру. На гэты раз рэльеф мясцовасці не засланяе падарожных ад націску непагадзі, яны аказваюцца адкрытымі з усіх бакоў віхурным парывам. “Вецер, што ні на момант не ўціхаў, налятаў то збоку, то спераду. Збоку і спераду гнаў снег, кідаў яго на коней, на вазок, у твар Ігнату, у твар Апейку” [76, 183]. Сінтаксічная пабудова перыядаў у дадзеным выпадку семантычна арыентавана на выражэнне рытмічна наплываючай, накрываючай падарожных стыхіі. Таму не здаюцца тут лішнімі паўторы, якія ў іншых выпадках маглі б падацца празмернымі: “налятаў то збоку, то спераду. Збоку і спераду гнаў... ”; “у твар Ігнату, у твар Апейку”. Такое нарошчванне фразы апрача таго выконвае яшчэ і функцыю запавольвання наратыву, самой структурай тэксту перадаецца цяжкасць язды, нялёгкасць пераадолення завейных перашкод. На гэты раз прадбачлівы Апейка не мае ў запасе лішку часу (задоўжыліся, затрымалі звыклыя арганізацыйныя сходы, бясконцыя пераезды з вёскі ў вёску па справах калектывізацыі, па выбіванні “плану”):

“Ён выехаў пазнавата: нельга было раней ды і спадзяваўся, што дарога будзе лягчэйшая; *а гэта завея запыняла*, і ён баяўся, што не ўправіцца” [76, 183] (курсіў мой – Я. Г.).

Няма, вядома, дастатковых падстаў для адназначнага сцвярджэння прысутнасці тут абавязковага пераноснага сэнсу, аднак усё ж такі варта нагадаць, што сімволіка прыродных з’яў (навальніцы, завеі) выразна абазначана аўтарам і падкрэслена нават у назвах яго раманаў.

Зняможаны бяссоннымі начамі, Апейка спрабуе задрамаць, але яго дрымота цяжкая, не даючая адпачынку, напоўненая неадчэпнымі клопатамі, у ёй “відовішчы сну, ява, трызненне, думкі мяшаліся, зблытваліся так, што і сам не дабраў бы ладу” [76, 183]. Нялёгкія, супярэчлівыя думкі не пакідаюць Апейку і ў такім паўсонным, дрымотным стане, выплываюць напаверх з глыбіняў падсвядомасці.

“Апейка то драмаў, то расплюшчваў вочы і бачыў поле, panылы хмызняк, слупы, то зноў заплюшчваўся і адно чуў снег, вецер, посвіст, *пад якія рвана, бязладна ішлі, выходзілі думкі*” [76, 183] (курсіў мой – Я. Г.).

У палескіх раманах Мележа рэальны план пастаянна перамяжаецца з метафізічным, рэальныя дзеянні, паводзіны, учынкі і дачыненні персанажаў сумяшчаюцца, спластоўваюцца з іх унутранымі маналогамі, развагамі, перажываннямі і адчуваннямі. “Бязладнасць”, “рванасць” апейкаўскага роздуму як бы выцякае з такога ж узрушлівага прыроднага стану. Прыроднае і псіхалагічнае увесь час суадносяцца, пераклікаюцца адно з адным. Пэўныя сімвалы могуць быць значымымі як у адной, так і ў другой сістэме: у свеце рэалій і ў свеце ўяўленняў. У разглядаемым раздзеле рамана такія сімвалічныя вобразы, як дарога, завея, перажыванні прасторы і часу выступаюць як выражэнні і рэчаіснасці, і ўнутранага стану героя. Як слушна адзначае С. Андраюк, “для мастацтва такое паяднанне свету знешняга і свету ўнутранага, свету матэрыяльнага і свету духоўнага з’яўляецца вызначальным” [79, 143].

Апейка час ад часу пазірае пры яздзе на гадзіннік. Падганяе яго не толькі непагадзь. Па меры набліжэння да канчатковай мэты ўсё больш прыкметнымі становяцца адзнакі неспакою, асцярогі спазніцца. Так, сапраўды, усё менш часу застаецца да надыходу Новага года, і старшыня райвыканкома, як і кожны чалавек, жадае сустрэць яго не ў дарозе, а ў сямейным коле. Але для чытача асноўная прычына паспешлівасці Апейкі напачатку не вельмі відавочная, дакладней, ён на яе не звяртае асаблівай увагі, уваходзячы ў свет апейкаўскіх трывог і хваляванняў і ўпускаючы з выгляду сутнасць пачатковай фразы: “Познім завейным вечарам, апошнім вечарам дваццаць дзевятага года... ” І толькі з цягам часу святочны настрой становіцца ўсё-такі больш выразным, спачатку праз успамін Апейкі пра сямейнікаў, якія зачакаліся яго (“Ён як бы ўбачыў жонку, сына, дачку – уявіў, як услухоўваюцца, ці не пад’ехаў вазок, ці не рыпнулі веснічкі” [76, 185], а пазней ужо з непасрэднай размовы дома:

– Каб трохі, пачалі б без цябе.

– Усё-ткі ж управіліся! [76, 186]

Такім чынам, доўгая, утомная дарога заканчваецца святочным застоллем, сустрэчай Новага году. Варта адзначыць, што за стол быў запрошаны таксама і возчык Ігнат, які ў такіх, вядома ж, нязвычных для яго абставінах, трымаецца годна і незалежна, хоць і стрымана, з адчуваннем свайго месца:

“Ігнат, як і каля коней, трымаўся за сталом чынна. Сказаўшы за Апейкам: “За тое, штоб дабро не пераводзілася ў етым доме!” – ён потым і піў, і закусваў ужо моўчкі. Як і ў дарозе, і ў сёлах, ён трымаўся незалежна, з годнасцю, як бы паказваючы ўсім, што ведае мяжу, якая ёсць паміж ім і старшынёй. Ён і тут не бянтэжыўся – ды і чаго

бянтэжыцца: свой, лічы, даўно ў хаце, – але і не дапушчаў, хоць павесялеў ад гарэлкі, якой-небудзь вольнасці” [76, 186].

У эпізодзе гасцявання ў доме Апейкі Ігнат, які звычайна выступае ў ролі статычнага персанажа, выяўляецца найбольш поўна і выразна. Гэта паважны, немітуслівы, разважлівы чалавек. Тая ж станоўчасць, грунтоўнасць характару вызначае яго паводзіны і ў згаданым ужо намі эпізодзе ад’езду Апейкі з Анісяй на сесію ў Мінск.

Зусім іншыя, як адзначалася ўжо, стасункі паміж Башлыковым і яго возчыкам. Мы не можам уявіць, каб яны сядзелі разам за бясэдным сталом. Ды і стала такога, сямейнага агменю, у Башлыкова няма. Калі, спяшаючыся дадому, Апейка ўсё ж забягае ў выканком, каб азнаёміцца са зводкай і апошнімі навінамі, ён дазнаецца, што “Башлыкова яшчэ не было. Не вярнуўся” [76, 186].

Дом як завяршэнне *дарогі*, як канчатковы *прыпынак* і *прытулак* у дадзеным выпадку таксама размяжоўвае герояў-антыподаў.

Пасля сустрэчы Новага году Апейка бярэцца за ўважлівае чытанне-вывучэнне таго артыкула Сталіна, пра які з такім захапленнем толькі што гаварыў Башлыкоў. Гэта дырэктыўны матэрыял, і Апейка як партыец адносіцца да яго як да кіраўніцтва да дзеяння. І ўсё ж нейкія сумненні, нейкая насцярожанасць спакваля праточваюцца ў Апейкаву душу. Асабліва закранае яго адно месца ў дакладзе, тое, дзе гаворыцца аб тым, што ў селяніна няма “рабскай прывязанасці да шматка зямлі... ” [76, 191]. Увесь яго жыццёвы досвед, практыка непасрэднага кантактавання з гэтым селянінам-земляробам сведчаць якраз пра адваротнае. Не ўмеючы выказаць гэтага словамі, Апейка ўспрымае гэтую “прывязанасць” і ў філасофскім сэнсе – як быццёвую ўсталяванасць, залежнасць чалавека ад матэрыяльных і духоўных асноў жыцця. Па сутнасці, гэта яго жыццёвае крэда, разбурыць якое, не закрануўшы асабовасці, немагчыма. Таму так цяжка і складана яму прымірыць у сабе рознапалюсныя і супярэчлівыя думкі і адчуванні. *Дарога*, *прастора* ўвесь час у розных выяўленнях мільгаюць у яго свядомасці, то паўстаючы ў сваёй рэальнай вызначанасці, то пераходзячы непрыкметна ва ўмоўны план. Прасцягі то становяцца яснымі і відавочнымі, ляжаць як на далоні (“было такое адчуванне, быццам пасля блуканняў і пошукаў у тумане выбраўся раптам на чыстае, дзе ўсё ляжала адкрытае вачам... ” [76, 192]), то зноў усё робіцца невыразным і цяжка пераадольным.

У цяжкім роздуме пасля прачытанага даклада, які не прасвятліў становішча, а яшчэ больш заблытаў яго, Апейка пазірае ў акно на несціханую непагадзь. “Ён закурыў, пастаяў каля акна: у святле за

шыбай круціла снег. Завіруха ўсё мяла. Падумаў: “Замяце ўсе дарогі... ” [76, 194].

І тут жа побач, у тым самым абзацы (аддзеленыя толькі ўспамінамі пра надзённыя клопаты) думкі пра *іншую* дарогу, тую, па якой ісці выпадае ўсім, думкі пра будучыню:

“Стары год сышоў, а клопаты не сыходзілі; без мяжы, без якога-небудзь прыпынку пераходзілі ў новы. Амаль адразу ж Апейка цвяроза падумаў, што – пры ўсім гэтым – новы год будзе не зусім працягам старога. “Тая ж дарога, але ўздым другі. Другая круцізна пачынаецца... ” [76, 193].

Пrасторавыя пазначэнні набываюць тут часавыя прыкметы, вызначаюць сабой сутнасныя характарыстыкі эпохі, з яе “ўдымам” і “круцізной”. Такім чынам, вобраз дарогі набывае ў “Хроніцы” адзнакі глыбокай сімвалічнасці, злучаючы рэальнасць, з яе практычнымі клопатамі, з метафізічным планам.

Ужо засынаючы, зняможаны і ад дарогі і ад цяжкіх, блытаных думак, Апейка бачыць перад сабой дарогу, перажываючы зноў уражанні паездкі, усё яшчэ як бы знаходзячыся там, у правідным мінулым, але адначасна і ў прадчувальным будучым, у падарожжы – паміж явай і сном.

“Пабачыў зноў мяцельную ноч, сумётную дарогу, мернае пакалыхванне конскіх клубоў. Пачуў маркотны гул правадоў” [76, 195].

У апошнім апублікаваным рамане з “Палескай хронікі” Іван Мележ не расстаўляў (некаторыя мяркуюць, што не паспеў) усіх кропак над “і”. Лічыцца, што грандыёзная задума пісьменніка выразіць цэлую эпоху ў жыцці народа засталася не да канца завершанай. Пра гэта ж сведчаць шматлікія накіды, планы працягу “Хронікі”.

Але, мабыць, такое шматмернае, шматпланавае эпічнае палатно з многімі, пераплеценымі, сюжэтнымі лініямі і калізіямі, твор, адкрыты ў самое жыццё, і немагчыма вычарпаць у творчых патэнцыях да апошняй кропкі.

Разам з тым, у “палескіх” творах Мележа можна знайсці не адзін нават падагульняльны выяўленае і перажытае момант. Справа толькі ў тым, што яны карэнным чынам адрозніваюцца ад традыцыйных развязак, гэта хутчэй “завяршальныя вузлы”, разблытваць якія, як і перапыняць бег жыцця, няма ніякага сэнсу.

Такім уяўляецца і разглядаемае вышэй падарожжа Апейкі ўглыб жыцця і сваёй свядомасці, што паўстае ў вобразе дарогі, якая не мае канца.

Наратыўнай дамінантай у мележаўскай “Палескай хроніцы” з’яўляецца сінтэтычная спалучанасць апісання аўтарам унутранага,

душэўнага стану і працэсаў свядомасці героя з яго самараскрыццём праз няўласна простую мову, якая, у сваю чаргу, таксама ёсць не што іншае як паяднанасць аўтарскага і персанажнага. Такім чынам, у тэксце Мележа адбываецца шматпластавае перасячэнне розных дыскурсаў.

* * *

Своеасабліва выяўляюцца прастора-часавыя каардынаты ў іх вобразным, набліжаным да экзістэнцыі чалавека, вымярэнні ў творчасці сучаснага празаіка Віктара Казько.

У адным з найбольш значных твораў пачатковага перыяду яго творчасці – аповесці “Суд у Слабадзе” (1978) галоўны герой падлетак Коля Лецечка адчувае свет вакол сябе і свет як быццёвую дадзенасць вельмі абвострана і своеасабліва, паколькі знаходзіцца пастаянна як бы ў пагранічным стане, паміж жыццём і смерцю, “рыхтуецца да смерці”. Ахвяра здзекаў фашыстаў, стаўшы яшчэ ў маленстве кволым “старым”, нямоглым фізічна, пазбаўленым і памяці (мінулага), і будучыні, ён тым не менш застаецца звязаным тысяччу повязей з жыццём, з навакольным светам. Не могучы жыць такім жыццём, як астатнія, цяжка пакутуючы ад гэтага, ён, тым не менш, жыве ўсё-такі насычаным, поўным жыццём – жыццём унутраным, душэўным.

Каб стаць такім, як усе, зажыць нармальным, звычайным жыццём, Лецечку патрэбна пазбыць “ноч” сваёй памяці, нанава перажыць і ўсвядоміць тое страшнае, што здарылася з ім і з усім народам. Гэта паўстае як неабходная ўмова далейшага працягу жыцця, як надзея на будучыню.

“Трэба толькі пазбыць гэтую ноч” [82, 56] – гэта азначае для Лецечкі прымаць жыццё такім, якім яно ёсць, жыць насуперак абставінам. Аднак інтэнцыя “пазбыць ноч” уключае не толькі авалоданне рэальнай жыццёвай прасторай, але і пераадоленне таго, што адмоўна ўздзейнічае на свядомасць, на духоўны свет чалавека, перашкаджае яго разгортванню, нармальнаму функцыянаванню. “Пазбыць ноч, і не толькі гэтую, якая зоркамі ўслала неба, грыбнымі туманамі спавіла зямлю, цішыню якой золка калолі званамі коні, пушчаныя на ноч у паплавы, асвечвалі цяпельцамі пастухі, але і ноч колішнюю, спавітую плачам і слязьмі ўдоў і дзяцей, пазбыць тую ноч праг не адзін толькі Лецечка, але і шмат іншых дарослых людзей, якія жылі ў гарадах і вёсках” [82, 65]. Аўтар двойчы ўжывае метафарычны дзеепрыметнік “спавітая”, пры гэтым кожны раз змяшчаючы яго ў зусім іншы кантэкст. У першым выпадку метафара служыць паэтызацыі

рэальнага свету, у другім – экспрэсізацыі кашмарнай уявы ў калектыўнай памяці.

У аповесці Казько даволі часта здзяйсняюцца пераходы ад канкрэтна-сітуацыйнага да абагульнена-панарамнага наратыву, побач з непасрэдна адчуваемым і перажываемым (дзесьці за даляглядам, за перспектывай) знаходзіцца і пастаянна дае аб сабе знаць усеагульнае наканаванне. Тое лета, у якое разгортваюцца падзеі ў творы, у якое развітваецца з усім існым сірата Лецечка, гэта лета развітання і для іншых. “Гэта было лета збавення, развітання” [82, 56], – зазначае апавядальнік. Аднак розныя сэнсы ўкладваюцца ў абодвух выпадках і ў гэтае *развітанне*.

У народнай памяці паступова згладжваюцца самыя вострыя, прыкметныя напаміны пра жахлівыя падзеі ваеннага часу, дакладней, яны проста пэўным чынам дыстанцыруюцца, перастаюць уваходзіць у кола паўсядзённага бытавання людзей. Знікаюць з поля агляду матэрыяльныя прыкметы-сведчанні той у пэўным сэнсе ўжо міфалагізаванай пары, да якіх нібыта ўжо і звыкліся як да самых звычайных побытавых рэчаў. На базарнай плошчы гарадка вытыркаецца з зямлі авіяцыйная бомба і яна ўваходзіць у гарадскі краявід як яго неад’емная прыналежнасць, як нешта, што само сабой разумеецца. “…на плошчы, здаецца, спакон веку сяляне прывязвалі коней да стабілізатара бомбы, што тырчала з зямлі як напамінак аб вайне. У дні, калі не было базару, да гэтай бомбы ўнадзіліся сабакі. Ля гэтай бомбы вечарамі можна было сустрэць і закаханых. На бомбу можна было прысесці, яна ўвайшла ў зямлю пад вуглом градусаў так на трыццаць, каля яе ўтульна было завесці доўгую гамонку і ладна было абаперціся, спыніцца вясковай бабцы, каб завязаць матузкі на чаравіках, і бакі бомбы былі вышараваны, зіхацелі, як бакі ў добрага, сытага каня” [82, 57]. Гэтая бомба заўсёды навідавоку, яна не прыхавана ў зямлі, як бомба ў “Знаку бяды” Васіля Быкава. І якраз сваім знікненнем, а не прысутнасцю, яна азначвае істотны перыяд у гісторыі і ў характары светаўспрымання, яго танальнасці.

Аповесць В. Казько “Суд у Слабадзе” мае цыклічны характар сюжэтнага развіцця. Перад намі, па сутнасці, пракручваецца ўсё жыццё дзетдомаўца Лецечкі, хоць і не ў лінейнай паслядоўнасці. Чытач як бы зноўку трапляе напрыканцы твора ў той жа самы пункт, успрымаючы той жа самы краявід з палаючым, узыходзячым сонцам.

Мастацкая прастора ў аповесці згушчаецца паступова, па меры сюжэтнага развіцця яна ўсё больш узбагачаецца міфалагемнымі хранатопнымі выявамі, у якіх пераплятаецца свядомае і падсвядомае, рэальнае і мройнае. Але напачатку наратыў выяўляе традыцыйныя

рэалістычныя прыкметы. І толькі, мабыць, у гэтай па-экспрэсіяністцку буйнай карціне ранішняга ўзыходу сонца, з якога пачынаецца аповяд, можна адчуць (ці, хутчэй, прадчуць) напружаны драматызм і шматслойную пераплеценасць далейшай апавядальнай плыні.

Сонца, і менавіта яго чарговае паўставанне, адраджэнне, маюць такое істотнае значэнне ў свядомасці героя аповесці таму, што для Лецечкі гэта не толькі крыніца жыцця, але і своеасаблівы адлік жыцця, пазнака мяжы паміж жыццём і смерцю. Пазней стане вядома, што ён "часта сядзеў вось тут, на ганку, і сустракаў раніцу, таму што дзесьці ў глыбіні душы ён заўсёды насіў страх, баяўся, што аднойчы для яго можа і не развіднець" [82, 13]. Не ў тым тэмпарытме, не з тымі адчуваннямі, што ўсе астатнія, навакольныя, жыве і ўспрымае жыццё Колька Лецечка, хлапчук без маленства, і нават без сапраўдных імя і прозвішча. "І Колька заўсёды чакаў, – скажа пра яго апавядальнік, – падганяў заўтра і адчуваў абуджэнне гэтага заўтра" [82, 13].

У творы падаецца карціна абуджэння невялікага гарадка, размераны побыт якога многімі дэталямі нагадвае вясковы. Можна ў ім знайсці прыкметы падабенства з вядомым панарамным апісаннем ранішняга абуджэння Куранёў у рамане І. Мележа "Людзі на балоце". Тыя ж каровы, пастух, брэх сабак.

Аднак пры ўважлівым параўнанні гэтых двух апісанняў не можа не быць заўважана істотная розніца паміж імі. І яна не толькі ў тым, што рэаліі ў абодвух выпадках не цалкам супадаюць. Раніца ў мележаўскім рамане пададзена аб'ектывізавана. Аўтар з любоўю, падрабязна, ашчадна малюе карціну вясковага жыцця такім, якім яно захавалася ў яго памяці з часоў уласнага дзяцінства. Аднак гэта не суб'ектывізаванае перажыванне, як у аповесці В. Казько, дзе аўтару важней за ўсё ў разгортваемай выяве тое, што яна з'яўляецца перш за ўсё "ухопленым імгненнем" перажывання свету яго героем, аб'ектывізацыяй яго ўнутранага душэўнага стану.

"Вось і цяпер ён ухапіў імгненне, калі пачалі расчыняцца хлявы, яшчэ не замычэлі каровы, а панесла, панесла ўжо настоем сырадою, расчыненага з ночы жытла чалавека і жывёліны. І адразу да гэтага чалавечага і жывога прымяшаўся саладкаваты дух ахаладзелага за ноч жалеза, да якога ўжо даткнулася сонца; едкі пах саляркі; заслізгацеў па ветрыку, пабег самы трывалы і самы хуткі пах бензіну – пачалася работа ў гаражы, які быў непадалёку ад дзетдома.

І вось ужо затрубіў у рог пастух – як прамкамбінатаўскі гудок зароў спрасонку. І пасля гэтага рога-гудка лена, застаяла завалюхаліся па вуліцы каровы. Разам забрахалі сабакі, што згаварыліся. Ляснуў, як стрэліў, пугай упоперак вуліцы пастух, не то супакойваючы сабак, не

то задзіраючы іх. Задзенькалі варотцы на падворках, загулі галасы. І крануліся, здаецца, з месца кветкі ў агародчыках. Нерухомае раней паветра паплыло, пацягнулася ўслед за каровамі, людзьмі на прастор, на волю, каб дыхнуць полем і лесам. Гэта і было доўгачаканае Лецечкава заўтра” [82, 13].

Гэта не звычайная карціна-адлюстраванне аднаго з момантаў жыцця, а выражэнне інтэнцыйнасці свядомасці героя, дынамічнае выяўленне яго волі, яго жаданняў. Гэта выяўленне спецыфічнасці ракурсу бачання свету ў залежнасці ад таго ўзроўню ўзаемадачыненняў з ім, які актуальны на дадзены момант.

Да свайго ўласнага “першавытоку” імкнецца дасягнуць Лецечка, дабрацца да глыбінных пластоў сваёй памяці. Такім прыцягальным асяродкам у першы час знаходжання яго ў дзіцячым доме была хата, тыя палаці, адкуль яго выбавілі на свет – з існавання на мяжы рэальнасці і небыцця. Менавіта туды яго цягне якісьці першабытны інстынкт. *Цягне* ў прамым сэнсе, паколькі хадзіць на нагах, як усе людзі, Лецечка, з якога, здаецца, высмакталі ўсе жыццёвыя сокі ка́ты ў белых халатах, не можа. І ўсё ж такі ён, перамагаючы сябе, перамагаючы мінулае, перамагаючы наканаванне, устае на ногі. Перад хлапчуком-інвалідам не толькі адкрываюцца новыя жыццёвыя магчымасці, але і сам свет разгортваецца і адкрываецца па-іншаму. З’яўляецца новае, з іншай дыстанцыі, бачанне свету.

“Усё стала раптам далёкім і маленькім. То, калі ён поўз, на вочы яму трапляліся ўсялякія казяўкі, чарвякі, павукі, ліст лопуха быў як прасціна – засціў белы свет, сцяблінка кураслепу, жытнёвая саломіна выглядалі з калоду. А цяпер… Навалач нейкая. Усё жывое як вымерла, усе рэчы зніклі – дрэў жа, будынкаў з-за іх вялізнасці ён не браў у разлік і раней” [82, 18].

Коля Лецечка такім чынам апынаецца як бы паміж двума светамі, выйшаўшы, выбавіўшыся з аднаго, ён не можа цалкам ахапіць, асвоіць і другога, таго, у якім яму з гэтага моманту выпадае існаваць.

Свет, убачаны так *зблізку*, адчуты на дотык, на судакрананне, які і раней здаваўся невымерным, цяпер уяўляецца чымсьці наогул немагчымым, наўрад ці наогул прыдатным для жыцця, для спаўнення свайго прызначэння і яму, Лецечку. Каб жыць у ім, патрэбна самому быць роўнавялікім яму. І гэтае жаданне, якое юнак успрымае як сваю, глыбока схаваную ад іншых *тайну*, і падтрымлівае яго не такія вялікія жыццёвыя сілы. Лецечку патрэбна “самая галоўная, самая вялікая тайна” быцця, на іншае ён не згодзен, іншае яму не патрэбна.

“Праўда, дзе яна таілася, гэтая вялікая тайна, ён яшчэ не ведаў. Але добра ведаў, што яна існуе. Дабярэшся да яе, разгадаеш, і

расчыняцца перад табой усе дзверы, расчыняцца неба і зямля. І ты зможаш стаць птушкай, завіруеш па небе, зможаш стаць рыбай – паплывеш у цёплае мора. Ты зробішся моцным, зможаш рваць, як быллё, векавыя дубы з карэннем, ламаць іх, як голле. Будуць у цябе рымскі нос, цыганскія вочы і чорныя валасы. Будзеш ты сам зямлёй, небам, будуць табе ўслугоўваць птушкі і звяры, ты будзеш разумець іх мову. Не будзе табе перашкоды ні ў часе, ні ў прасторы. Будзеш ты ветрам, будзеш марской хваляй, мамантам і зубрам, наведаеш Марс і Месяц" [82, 25 – 26].

Духоўнае, анталагічнае, паэтычнае падрымліваюць юнака, які, па сутнасці, з'яўляецца такім жа паэтам-летуценнікам у душы, як Коласаўскі Сымонка-музыка. І гэтак сама, як Коласаўскі герой, ён вядзе спрэчку-дыялог з дзедам. Своеасаблівы дыялог маладосці са старасцю, дапытлівасці з жыццёвай умудронасцю, памкнення да неабмяжаванасці, бясконцасці з прызнаннем межаў людскім магчымасцям.

Захар'я, як сапраўдны мудрэц, асцерагае Лецечку ад зазірання ў тую бездань, якой канчаюцца межы чалавечае экзістэнцыіі, а, значыць, і пазнання. Межы, пазначаныя жыццём, ведае Захар'я, самыя трывалыя межы. І таму нават больш чым розуму, які можа зняверыцца, прыйсці ў адчай, ён давярае простым рэчам, у якіх мудрасць і мэтазгоднасць, вышэйшая правата жыцця. Такім, як сякера, якой ім пабудавана не адна хата.

Тыя старонкі аповесці В. Казько "Суд у Слабадзе", дзе стары Захар'я паказаны ў працы з сякерай, мабыць, самыя жыццесцвярджальныя ў творы. І сам ён тут выступае як волат-асілак, нязломны жыццём, здольны супрацьстаяць яму, як Хэмінгуэеўскі Стары. "Захар'я яшчэ на падыходзе да цесляроў, скінуў свой вечны бушлат, сцягнуў і гімнасцёрку і паўстаў перад Лецечкам сам – як дрэва, камлюкаватае, але апрацаванае руплівай і дбайнай сякерай. Нічога ў яго целе не было старэчага і лішняга, было яно ў меру прасмаленае сонцам і высушанае, як тапарышча, звонкае, рабі ім справу і не давай яму спакою" [82, 147].

У цяслярскай працы Захар'я зліты з сякерай у адно, так што нават невядома, хто кім кіруе. Хутчэй за ўсё, што кіруе ўсім сама неабходнасць працы, яе вышэйшы жыццесцвярджальны сэнс. "Працы было бездань, але сякера не ведала маркоты, як гнаная гэтай безданню працы, нясцерпна, усмешліва паблісквала на сонцы, ведала сваю справу. Узнімалася, падала, брала спрытам, сполахам, асцярожнасцю і дужасцю, вастрынёй і сталлю. У палёце бачыла, дзе падсекчы, дзе падчасаць, падсклюдаваць, прайсціся як склюдам, без хапатлівасці, спеху, з двух бакоў абціснуць кручанае асмолле, неўпрыкметку,

крадком, падкрасціся да сучка і неўпрыкметку скрасці гэты сучок, пляжыла плахамі чыстае, адвальвала лустамі выспелае і выстаенае <…> І бегла, бегла наперад, ірвалася з рук, вяла за сабой гаспадара, разумела і гаспадара, і дрэва, скаралася гаспадару, але памятала, што той сляпы і бездапаможны без яе” [82, 147 - 148].

Весці за сабой, сляпы – у дадзеным кантэксце гэтыя словы і выразы невыпадковыя, яны не толькі перадаць і паглыбляюць сутнасць выявы, але і звязваюць гэты вобраз шчырай і самаадданай працы з іншым вобразам, які папярэднічае гэтаму, з вобразам сляпога каваля. Каваль, які ледзь адрознівае дзень ад ночы, робіць беззаганна сваю справу, таму што, як тлумачыць Лецечку Захар’я, “рукамі бачыць, усе мы так сёння. Вочы палахлівыя, вочы баяцца, а рукі робяць” [82, 146 - 147].

Ведаючы, адчуваючы, што якраз у гэтых руках, якімі ствараюцца простыя, але неабходныя рэчы, і знаходзіцца сапраўднае, Лецечка хоча ўсё ж такі зазірнуць і туды, дзе страчваюць усякі сэнс простыя рэчы і нармальныя людскія законы і ўзаемадачыненні, простыя чалавечыя ісціны. Яго ўсё ж такі цягне ў залу пасяджэння суда, да тых, якія адверглі сэнс простых ісцін, каб разабрацца ў самім сабе, каб вырашыць, урэшце, загадку жыцця. Ён адчувае, што ён раздвойваецца, што адначасова не можа быць дзвюх рэальнасцей. “Імкненне спазнаць дарэшты тое жыццё і адмаўленне ад таго, што такое можа быць, адначасова жылі ў ім, але існавалі як бы асобна адно ад другога. З такой дваістасцю чалавек здольны глядзець толькі сон, здольны толькі ў сне так верыць і не верыць у яго прывідную нерэальную рэальнасць” [82, 152].

Толькі Лецечку цяжка вызначыць, якая рэальнасць больш рэальная, або, наадварот, якая больш нерэальная. “І Лецечка нібыта сніў наяву, прыкархнуў на судзе, аднячасова знаходзіўся тут, у зале, і далёка ад яе, у хаце, якую пабудавалі старыя з Захар’ем, верыў, успрымаў усё, што адбывалася тут, і таксама верыў, успрымаў тое, што адбывалася ў хаце” [82, 152].

На судзе былы паліцэйскі, “чалавек з вострым шабельным тварам і неймаверна важкай, нібыта ўкрадзенай з другога твару, сківіцай” [82, 152] (характэрная, экспрэсіўная метафарычнасць у перадачы аблічча) усяляк выкручваецца, каб зменшыць сваю віну, каб застацца жыць. Аднак такі вынік суда азначае для Колі Лецечкі, што яму не застаецца іншай рэальнасці апрача той уяўнай хаты, якая яму мроіцца, а не той рэальнай, якую будуюць Захар’я з памочнікамі. Гэта для Лецечкі азначае навекі пазбавіцца памяці і адчування рэальнасці, шчыльна

зачыніць дзверы і аканіцы ў гэтай хаце, сніць "летуценныя, прывідныя сны".

Лецечка вельмі выяўна, вобразна, відавочна ўзнаўляе перад сваім унутраным зрокам такую ідэальную, мройлівую хату. На гэта ён, як летуценнік, здольны ў вельмі вялікай ступені. Не абмінаюцца самыя драбнейшыя побытавыя дэталі, падрабязнасці. Капае з крана вада, уздымаецца пара над чыгунком з бульбай. І тут жа – "цюк-перацюк сляпога каваля", які пераплятаецца са спевамі цвыркуна. Гэты ўяўны свет сабраны з розных адбіткаў, адценняў, асацыяцый рэальнасці. Але самае цікавае, што ў сваім сне-мроі Лецечка сніць яшчэ адзін сон. Рассоўваюцца сцены хаты, Лецечка апынаецца на "бетонным шматлюдным тратуары" знаёмай і незнаёмай яму адначасова Слабады. "Дамы высокія, мураваныя, тратуар жа – зноў бетонны, каштанамі абсаджаны" [82, 154]. Аднак на ўсім гэтым ляжыць "водсвет былой беднасці, галечы і асуджанасці". Нічога немагчыма адмяніць, перакрэсліць. Нічога з перажытага не знікае з часам, усё спластоўваецца, знітоўваецца ў адно. І той жа водсвет былога заўважае Лецечка на тварах двух чалавек, што ідуць адзін насустрач аднаму па вуліцы прывіднага, аднак рэальнейшага за рэальнасць горадка. У абоіх ён пазнае сябе.

"Сустрэліся два Лецечкі, два Колькі. І Колька Лецечка, які палежваў на ложку і наглядаў гэтую сустрэчу, спалохаўся: няма нічога горшага за тое, чым сустрэць самога сябе ў сне. А два Лецечкі, два Колькі на тратуары знаёмага і незнаёмага горада параўняліся адзін з другім і разышліся, не пазнаўшы і не прызнаўшы адзін аднаго" [82, 154].

"У розныя бакі разыйшліся" два Колькі Лецечкі, мінулае так і не перайшло ў сваю патэнцыяльную адваротнасць – будучыню. Па меры таго, як ажывае ў Кольку Лецечку памяць, аддаляецца ад яго магчымая наступнасць.

Адной з асноўных сэнсатворных каштоўнасцей сучаснага мастацкага мыслення з'яўляецца цэласнасць чалавека як асобы. Аднак такая цэласнасць не ўяўляе сабой маналіту; яна складаецца з мноства разнастайных праяў. Якія часам сапраўды выяўляюць свае цэнтраімклівыя патэнцыі, але, бывае, што і разыходзяцца, разбягаюцца ў хаатычным мельтушэнні, сутыкаючыся між сабой і наслойваючыся адна на адну.

Жыццё галоўнага героя рамана В. Казько "Бунт незапатрабаванага праху" і яго свядомасць (а гэта ў дадзеным выпадку з'явы калі і не адэкватныя, дык роўнавартасныя) уяўляецца яму самому такім вось няспынным калаваротам, сутнасць якога застаецца непранікальнай, загадкавай. Ды і ці жыццё гэта ў сапраўднай сваёй прызначанасці? Герою Казько ўяўляецца, што ён толькі рыхтуецца да *сапраўднага* жыцця. "Жыццё, здавалася, больш існуе недзе ў раёне гарадскіх

магілак ці на Цэнтаўры Проксіме. А тут, у спальным мікрараёне, – карагод" [85, 56].

Метафарычны вобраз-канцэпт *карагоду* з'яўляецца ў рамане адным са стрыжнявых. Ён вельмі істотны для высвятлення агульнай мадэлі свету, свараемай аўтарам. Карагод гэты паўстае ў мастацкай прасторы рамана ў сваёй сімволіка-алегарычнай увасобленасці, калі фантазійна ўявімае аказваецца суадносным рэальнаму жыццю. "Людзі выйшлі на сенажаць у спелай квецені, пад кусты і дрэвы на беразе ракі, пабраліся за рукі і карагодзяць. Адны папарна з гэтага карагоду, пасля кагорчыку на нейкі час адасабляюцца ў прыбярэжных хмызах і зноў вяртаюцца, у павялічаным ужо складзе, зрэдку, праўда, хтосьці падае. Праз яго пераступаюць, карагод рухаецца далей, услед за сонцам, праз паралелі і мерыдыяны..." [85, 57]. "Закругленасць", замкнёнасць прасторы падмацоўваецца тут яшчэ і сугуччам: *"карагод"* - *"кагор.*

Мастацкая-вобразная плынь рамана Казько, напоўненага шматзначнымі і мнагамернымі сімваламі, міфалагемамі, алюзіямі, рэмінісцэнцыямі, у чымсьці таксама нагадвае такі карагодна-карнавальны рух, пры якім мастацкая энергія хвосткай хваляй перахліствае цераз край. Для яго не характэрная адцэнтраваная ўстойлівасць з лінейна-паступальным разгортваннем сюжэта. На першы погляд структура твора здаецца празмерна перанасычанай шматлікімі адступленнямі, устаўкамі, занадта фрагментарнай, дыскрэтнай. Хоць на самой справе ўсё тут цэласна спалучана ў сінтэзаванае адзінства, усё знітавана ўнутранымі, глыбіннымі асацыятыўнымі сувязямі.

Вядома, аналіз вобразнай сістэмы, мастацкай структуры падобнага твора выклікае пэўныя цяжкасці, паколькі цяжка (калі гэта наогул магчыма) ўлічыць усе мастацка значымыя яго элементы, пласты, узроўні.

Такі ж шматаблічны і шматстайны, *перацякаемы* і вобраз галоўнага героя рамана – Юркі-Жоркі-Георгія-Германна. Ён нават не мае "пастаяннага, трывалага" імя. Амаль у кожным эпізодзе гэта як бы іншы, новы чалавек. І заўсёды як бы недастатковы, нетоесны самому сабе сапраўднаму, таму што ў ім, адчуваецца пастаянна незапоўненая прастора для яго іншых існасцей, тых патэнцыялных вобразаў, у якія ён увасобіцца пазней (або ўвасабляўся раней).

Наогул час у "Бунце незапатрабаванага праху" з'яўляецца паняццем у вельмі вялікай ступені ўмоўным. Ягоная ўлада хоць і не адмаўляецца, ды ўсё ж гэта не ўсеўладнасць. Па сутнасці, ён тут цыклічны, а не лінейны, у значнай ступені набліжаны да міфалагічнага. І таму кожны "пункт прыпынку" на ім роўнавартасны для галоўнага героя.

Мабыць, немагчыма дакладна вызначыць у гэтай структуры часу, у тым быццёвым прасцягу, на які накладваецца жыццё героя, момант галоўны, дамінуючы над усімі астатнімі. Таму што ў кожным з іх, як у зародку, могуць знаходзіцца астатнія, могуць менавіта з яго прарастаць, разгортвацца.

На самым пачатку рамана мы сустракаемся з героем у момант яго чуйнага ўслухоўвання-углядвання ў навакольны свет і ўласную душу. Адчуванні гэтага чалавека да вышэйшай ступені абвостраныя, напружаныя,; ён знаходзіцца ў стане нутранога пранікнення ў быццё, экзістэнцыйнай прасякнутасці. І ў той жа час найдрабнейшыя і мізарнейшыя побытавыя рэаліі таксама не мінаюць яго свядомасці, узбуйняючыся да межаў сімвалічных вобразаў-празарэнняў. Вось у сваю бяссонную і пакутлівую ноч Германн ловіць шамаценне смецця ў смеццеправодзе – і не смецце гэта ўжо, а “абяскрыленая птушка”, што “трапечацца ў вузкім і смуродным лазе” [85, 32]. І сам ён нібы становіцца той птушкай, усёй істотай сваёй судакранаючыся з жорсткай рэчаіснасцю, адчуваючы “цяжкае, застаялае дыханне” смеццеправоднай трубы, нібы праходзячы сам амаль рэальна “праз яе пашчу, праз гадамі назапашанае, змрочнае і важкае павуцінне” [85, 32].

Ці не самае гэта цяжкае для чалавека наканаванне – прысуджанасць да такога вось *суадчування* з усім існым, пераўвасобленасці (“яго ўжо нідзе не было на зямлі, і быў ён на ёй паўсюдна” [85, 35]). Той стан, які сам герой характарызуе яе *праніклёнасць*, усведамляючы, што за такі дар даводзіцца плаціць дарагой цаною (“І вось якраз за гэтую праніклёнасць і даводзілася плаціць. І плата была празмернай для яго. Не прывык ён сплочваць па такіх рахунках. І зусім не яго – чужыя былі рахункі і грахі. Хаця, хто ведае, хто ведае…” [85, 35].

Непадобнасць казькоўскага героя на іншых людзей, яго “монстравасць” (ён сам звык называць сябе монстрам), мабыць, заключаецца перш за ўсё ў тым, што ён не падзяляе віну на сваю і агульную, на сваю і чужую. Усё, што дзеецца ў свеце (а свет павaрочваецца да Германна не сваім лепшым бокам) глыбока пранікае ў яго чалавечую сутнасць, да роспачнай аголенасці душы становячыся блізкім. “…жывому немагчыма было ацалець у той бездані, што расчынялася ў ім, яму самому перахоплівала горла, ён задыхаўся ў самім сабе і кожным стрэчным” [85, 35]. Яго “монстравасць” у тым, што ён, надзелены выключнай здольнасцю адчуваць і ўсведамляць усе зломы і звіхі жыццеладу сучаснага яму грамадства, не аддзяляе сябе ад яго, не становіцца па-над ім у позу суддзі. Ён пачувае сябе ўдзельнікам агульнага працэсу, непадзельнай яго часцінкай. Ён дзіця свайго часу, сын сваёй эпохі.

У апавядальнай тканіне рамана В. Казько прысутнічаюць пэўныя знакі, якія паказваюць на сацыяльна асэнсаваную скіраванасць выяўленай праз мастацкі дыскурс свядомасці. Усё, чаму яна супраціўляецца (і з чаго яна вырастае), успрымаецца не як адстаронены аб'ект, а як абставіны супольнага існавання, з якіх немагчыма "вылузацца", якімі б непрымальнымі яны не былі для індывідуума.

Герой Казько, па прыродзе сваёй бунтар, ён не можа задаволіцца прапанаванымі абставінамі, аднак ён адчувае ў той жа час і нейкую асаблівую, звышчуйную *зрошчанасць* з імі. Ён непасрэдна, праз свой вандроўны лёс, судакранаецца з самымі рознымі, глабальнымі супярэчнасцямі развіцця сучаснай цывілізацыі, найперш з тымі, якія здаўна знаходзяцца пад уважлівым позіркам самога аўтара. Экалагічная будучыня чалавецтва, асаблівасці жыцця таталітарнага грамадства, здольнасць чалавека выжыць у экстрэмальных умовах – гэтыя праблемы вызначаюць сабой вузлавыя моманты рамана, спецыфіку сюжэтнага і хранатопнага разгортвання ў творы.

Метафізіка пейзажу

Пейзажная лірыка з'яўляецца своеасаблівым паэтычным жанрам, у якім паядноўваюцца, сфакусіраваўшыся ў хранатопе верша, розныя сферы мастацкага выражэння і ўспрымання. У аснове пейзажнай лірыкі – адметнае паэтычнае лірыка-філасофскае светасузіранне. Светасузіранне ў лірыцы неадлучна ад рэфлексіі, медытацыі, самазаглыбленасці таго, хто сузірае пэўную карціну-вобраз. Гэты настрой роздуму і засяроджанасці, натуральна, перадаецца таму, хто як бы *сузірае сузіральнасць*. Пейзаж у вершы, гэта значыць усё, што патрапляе ў "кадр", у "рамку" пейзажа, выяўляе ў большасці выпадкаў штосьці значна большае, істотнейшае, тое, што выходзіць за межы непасрэдна абазначанага.

Паэтычны пейзаж – гэта ў пэўным сэнсе *карціна свету*. Такім яго робіць прысутнасць (як бы нябачная, пазакадравыая) аўтара або лірычнага героя. Менавіта асоба аўтара, яго чалавечыя, псіхалагічныя адзнакі робяць пейзаж, відэарад паэтычнага твора шматзначным і сімвалічным.

Пры ўспрыманні пейзажнага верша адразу задзейнічаны некалькі фактараў: чытач улічвае і ацэньвае ўбачанае вачыма аўтара і выражанае апошнім як артэфакт, г. зн. улічваецца пункт погляду аўтара, ракурс яго бачання. А гэта непазбежна прыводзіць – у той або іншай ступені – да выклікання ва ўяўленні-ўспрыманні вобраза самога

аўтара, спалучэння выяўленага ім у пейзажы з асаблівасцямі яго біяграфіі, яго духоўнага, эстэтычнага вопыту.

Разам з тым, не выключаецца магчымасць і *прамога* ўспрымання – г. зн. праяўлення эфекту як бы непасрэднага сузірання чытачом пейзажнай замалёўкі, знаходжання ў ёй анталагічных падстаў быцця. Менавіта пры такім тыпе ўспрымання карціна, выяўленая ў творы, становіцца ў нейкім сэнсе, метанімічна, *карцінай свету*, ва ўсякім выпадку рэпрэзентуе свет у яго быццёвай цэласнасці.

Выяўляюцца ў акце ўспрымання пейзажнага верша і асаблівасці светаўспрымання чытача, яго настроенасць на той або іншы лад успрымання, яго ўяўленні пра свет, яго разнастайнасць і дыялектычнасць.

У пейзажнай выяве, хранатопнай пабудове вершы спалучаюцца гэтамомантнае, імгненнае і вечнае, пачуццёвае і аб'ектыўнае, суб'ектыўна-аўтарскае і універсальна-анталагічнае. Пейзажны верш прасякнуты многімі сэнсамі, дае магчымасць для праяўлення свабодных асацыятыўных сувязей, для дастройвання ўяўляемай карціны, мадэлявання быццёвых канструкцый.

Існуюць розныя тыпы мастацкіх пейзажаў, ад самых няўлоўных, пазначаных некалькімі штрыхамі да шырокіх панарамных палотнаў. Ад імпрэсійных выяваў, у якіх знаходзіць выражэнне глыбіня чалавечага пачуцця, да спакойных і велічных адлюстраванняў быцця прыроды.

У рамантычнай эстэтыцы пейзажны верш адыгрывае адну з вядучых роляў. Традыцыйна прырода выяўляецца ў творах рамантыкаў праз сімвалічныя вобразы прытулку, схову ад мінтрэг жыцця, з'яўляецца самым універсальным сродкам заспакаення ўстурбаванай, абезнадзеенай душы індывідуума. Ратавацца ад жыцця, яго гнёту, невыноснага цяжару, ад банальнасці і пошласці жыцця, бессардэчнасці і подласці свету, ад бессэнсоўнасці існавання паэт-рамантык спрабуе ўцёкамі ў прыроду. Менавіта ў прыродзе, у яе суцішаным, тамнічым, неспазнаным і супакойваючым свеце знаходзіць рамантычны герой штосьці суладнае сваім думам, адчуванням, настрою.

У. Жылка, адзін з найбольш яскрава выявіўшых сябе выразнікаў рамантычнага светасузірання, менавіта такім чынам лекаваў прыродным светам сваю збалелую душу, знаходзячы ў прыродзе заспакаенне сваім перажываннямі. Пра гэта сведчаць многія творы паэта.

У вершы "Я люблю густыя шумы…" (1923) У. Жылка выразна гаворыць аб тым, што прырода – гэта невычэрпная крыніца жыццёвых сіл, а таксама і крыніца натхнення паэта, выяўленне таго загадкавага, таямнічага свету, які з'яўляецца паэтычным па самой сваёй сутнасці,

які дыхае даўнінай, тоіць у сабе магчымасці паэтычна-міфалагічнага выражэння. І душа паэта нястрымна імкнецца туды, “Дзе таёмна, сцішна, змрочна, / Дзе вільготны мяккі мох, / Дзе ўзіраецца ставочна / Збуджаны Перапалох” [44, 61].

Прырода як бы таксама мае душу, яна часам спачувае чалавеку, суцяшае яго, а часам страшыць, палохае сваёй неспазнанасцю і таямнічасцю. Паэт узіраецца ў прыроду, а яна, у сваю чаргу, вачыма шматлікіх міфалагічных істот, углядаецца ў яго.

І ўсё ж на першы план у выражэнні адносін да прыроды выходзіць у творах У. Жылкі момант суладнасці прыроднага і чалавечага. Асноўная мэта яго звароту да “вялікай маўклівіцы” – мэта заспакаення, адшукання ў самім сабе грунту, пункту апоры. Непасрэдныя факты біяграфіі паэта, яго невылечная хвароба, адзінота, адарванасць ад радзімы, сацыяльна-грамадская няпэўнасць, ідэйна-мастацкія пошукі і хістанні – усё гэта вымагала менавіта такога падыходу да “праблемы прыроды”.

Адзін з асноўных матываў, праз які ўвасабляецца тэма далучанасці паэта і яго лірычнага героя да прыроднага – матыў *хады* ў прыродны свет, *уваходжання* ў быццё, судакрананне з ім менавіта ў *працэсе, дынаміцы.* Працэс спалучэння суб’ектыўнага і аб’ектыўнага, сапраўды, вызначаецца дынамізмам. “Я люблю густыя шумы, / Перагуд высокіх хвой. / Ў цень і ціш лясной задумы / Я люблю прыйсці вясной. / Спачываючы ад болю, / Ад няпраўды і маны, / Пазнаваць чужую волю, / Дыхаць пахам сасніны” [44, 61]. Тут звяртае на сябе ўвагу, што паэт-рамантык не толькі ўслухоўваецца ў лясной нетры ў *сваё*, але й настроены на чуйнае ўспрыманне вонкавага, *чужога*, гатовы “пазнаваць чужую волю”.

Што гэта за *воля*, якая знаходзіцца *па-за* душэўным светам героя? Чаму яна можа аказваць на яго такое вялікае ўздзеянне? Мабыць, таму, што гэта ўвасабленне самога жыцця, яго глабальнай сілы і моцы, на якой трымаецца і існаванне індывідуума, і ўсёй людской супольнасці, гэта кліч самой зямлі, якая дорыць гэтае жыццё. Гэта магутная і жыццедайная еднасць-знітаванасць зямлі і неба, зямнога і нябеснага. Таму паэт і яго лірычны герой і імкнуцца зведаць усе перапады гэтай экзістэнцыйна-быццёвай мнагалучнасці, усе яе глыбіні, спады, “лагчыны”, “заросшыя долы сырыя”, і ўзвышэнні, пад’ёмы, нябесныя, касмічныя разлогі.

У вершы У. Жылкі “Ясната, пекната...” ў прасветленай карціне гарманічнага паяднання ціхамірнасці сонечнага летняга дня з душэўнай палагодненасцю лірычнага героя зямное і нябеснае ў

прыродзе і чалавеку ўтвараюць цуд жыцця ў яго духоўна-метафізічнай шматмернасці.

Ясната, пекната,
Неба сінь – любата,
Вось дзянёк!
Цёмны гай, неўнарай,
Быццам казачны рай
Вабіць вас у цянёк. [44, 60]

У такой простай на першы погляд, немудронай карціне-ідыліі ўсё трымаецца на настроі. Які сыходзіць, магчыма, не так ад аўтара (хоць і ад яго таксама), як проста разліты ў гэтым асветленым сонцам паветры. Характэрная дэталь: аўтар тут як бы наогул сціпла адыходзіць на задні план, з'яўляецца ўсяго толькі як бы *падказчыкам* настрою. Нездарма ж дыскурс разгортваецца ў выглядзе звароту да другой асобы, будуецца ў форме ўскоснага дыялогу.

Таму застаецца не да канца вызначаным і зразумелым, хто менавіта маецца на ўвазе – аўтар або яго ўмоўны адрасат – у наступных радках, у якіх суадносіны прыроднага і душэўна выражанага знаходзяць сваё далейшае паглыбленне, даходзячы да якойсці вызначанай рысы, таго пункту, з якога могуць адкрыцца новыя перспектывы жыцця, адбыцца новае яго асэнсаванне: "Згода, ціш, не ляціш / Вольнай думкаю ў выш / Ад зямлі. / Добра тут. Верыш ў цуд. / Свет, цяпло – родны кут / Спавілі" [44, 60]. Такая ўлагоджанасць і ідылічнасць (вельмі рэдка дасягальная ў рэальным паўсядзённым жыцці) можа сыходзіць ***ад*** – і ў сваю чаргу можа быць сфакусіраванай ***на*** кожным. Калі гэты глабальны настрой і звязваецца ў большай ступені з самім аўтарам, з яго душэўнай патрэбай у такім стане, то гэта не азначае, што з яго поля ўздзеяння выключаны іншыя. Настрой гэты па сваіх асноўных прыкметах універсальны.

Аднак у большасці прыродаапісальных (калі такое азначэнне можна ўвогуле аднесці да лірычных твораў У. Жылкі) вершах паэта праз анталагічна-ўсеагульнае і аб'ектывізаванае прарываецца ў рамантычным парыве выпакутавана-асабістае, завельмі нават сваё, індывідуальнае, звязанае з уласным жыццёвым досведам, уласным лёсам абумоўленае. Настрой хворага і імпульсіўнага паэта-рамантыка, вядома ж, не мог не адбіцца на большасці яго твораў. Прыродны пейзаж таксама падпадае пад гэтае ўздзеянне.

Часта ўспрыманню прыроднага відарысу, яго вобразнаму ўвасабленню спадарожнічае матыў *спёкі* як сімвалічнае выражэнне крайняй душэўнай стомленасці, упадку жыццёвых сіл. Спёка гэтая праследуе аўтара, не дае яму засярodзіцца, пасяляе млоснасць як у

целе, так і ў душы, скоўвае пачуцці і думкі. Ад гэтай усёпранікаючай спёкі няма, здаецца, анідзе паратунку, нават у сасновым бары: “Векавечны хмуры бор / Горда ўзносіцца высокі, / Моцна пахне хвояў смоль / Ад пякучай ліпня спёкі / Сонцам спалены чабор, /І густыя смягнуць травы, / Гарачынню з блізкіх поль / Тхне ў паветры нерухавым” [44, 59].

Тое ж адчуванне ад жахлівай, гнятлівай спёкі выявіў у сваім вершы і М. Багдановіч. толькі там зусім іншы – гарадскі краявід: “Ад спёкі пышуць дахі і асфальт, / На вуліцы ўецца пыл, і грукаціць фурманка; / “Каробушку” пяе дзіцячы альт, / І надрываецца абрыдлая шарманка” [5, 102].

Мабыць, усё ж такі гэтых двух паэтаў, І. Багдановіча і У. Жылку, які хварэлі на адну і тую ж хваробу, у аднолькавай меры даймала летняя спёка, адымаючы ў іх і жыццёвыя і творчыя сілы. І не было асаблівай розніцы, ці гэта надаралася на Віленскіх пакручастых вуліцах, ці ў лясной засені. На пейзажы ўсё адно ляжыць знак жыццёвай безвыходнасці і наканаванасці. І тое ж пачуццё адпрэчвання, жаданне *сыйсці кудысьці* спадаражнічае паэтычнай уяве. Разуменне таго, што пазбыцца гнятлівай рэальнасці можна хіба што ў іншым прасторачасавым вымярэнні – у свеце надрэальнага, звышпачуццёвага:

Ў небе яснасць і прастор,
Даль празрыста і бясхмарна;
Мляўкасць, парнасць і бязволь,
Думкі вялыя ад жару…
Ах, знайсці б між дрэўля гор
Ручаінкі бег самотны,
Супыніць бы смагі боль
І спачыць на ймху вільготным [44, 60].

Дарэчы, у М. Багдановіча, які ўспрымаў жыццё і выражаў свой паэтычны талент не ў такой рамантызаванай манеры, чыё светаўспрыманне было больш набліжанае да рэальнасці, канцоўка верша не мае выхаду ў свет ідэальнага і мройнага, у ёй выяўляюцца больш празаічныя жаданні героя: “Хаця бы крышку часу адпачыць! / Мо на бульвар пайсці, сесць на далёкай лаўцы. / Здрамнуць, газету свежую купіць / І прачытаць усё да імені выдаўцы?” [5, 102].

Душэўная раўнавага, якую герой звычайна шукае ў сваіх дачыненнях з прыродай, выяўляе як прыкметы яго светабачання, так і светаадчування, светапогляднае і псіхалагічнае выступаюць у дадзеным выпадку ў адзінстве. Лірычнае перажыванне выражае не толькі ўнутраны стан героя, яно нясе ў сабе аксіялагічныя інтэнцыі.

Тое трывожнае, разломнае, катастрафічнае, што адкрываецца ў экзістэнцыі, у быцці, паэт імкнецца пераадолець гарманічнай упарадкаванасцю верша, ураўнаважанасцю формы. Такім чынам мастацкая форма ў дадзеным выпадку выступае ў псіхалагічна адаптаваным выглядзе. Пачуцці разгубленасці, роспачы, адчаю, якія прасякаюць час ад часу светаадчуванне герояў М. Багдановіча, У. Жылкі і іншых паэтаў, сублімiруюцца ў паэтычных творах у абвостраным светаўспрыманні, у памкненні да спакою, лагоды, утаймаванасці. У. Жылка звяртаецца да Спакою як да бажаства, просіць у яго аб уратаванні.

Рукой нячутнай Шал кране,
І вернай не мінуць загубы...
Малюся – выратуй мяне,
Спакой адвечны, мілы, любы! [44, 74].

Раўнавага – адзін з асноватворных светапоглядных канцэптаў беларускай паэзіі. Яе герой шукае нейкай раўнадзеючай паміж стыхійным, хаатычным станам свету і яго гарманічнай ураўнаважанасцю. Часта менавіта ў такім прамежкавым стане хоць бы часовай палагоджанасці палярных тэндэнцый герой і знаходзіцца, з трывогай, але і з надзеяй углядаючыся ў быццёвыя праявы.

Характэрны прыклад такой светапоглядна-псіхалагічнай дыхатаміі – верш У. Жылкі “Насоўвае пушча...”:

Насоўвае пушча
Магутнай зялёнай сцяной.
Ўваходжу у гушчу
Высока узняўшыхся хвой.

Павага й зацішша,
Прасветы ў павецi жывой.
І вецер калыша
Стрaмкіх верхавін галавой.

Салодка паверыць
Ў разложысты шум над табой
І, сцішаным, мерaць
Пуціну павольнай ступой.

І слухаць бязмоўна
Чароўнасць трывожнай душой,
Грудзямі да поўна
Ўдыхаці стыхіі спакой. [44, 59].

Тут рух як бы двухбаковы. Не толькі герой верша заглыбляецца “павольнай ступой” у нетры пушчы, але і сама пушча “насоўвае” на яго. “Павага й зацішша” пануюць у гэтых глыбінных пластах прыроды, але таксама і подых прытоенай стыхійнасці адчуваецца ў іх. Герой жа, які ідзе насустрач гэтай складанай ураўнаважанасці, як падкрэсліваецца ў творы, “сцішаным”, самазаглыбленым, “павольнай ступой”, разам з тым не выглядае цалкам заспакоеным, усё ж такі ўсё існае ён успрымае “трывожнай душой”.

Пейзаж у беларускай паэзіі паўстае як вобраз дынамічны яшчэ і таму, што часта яго прасякае дарога, шлях. Гэта таксама можа быць і *бездараж*, але заўсёды падарожны, вандроўнік, калі ён пэўным чынам прысутнічае і выяўляецца ў пейзажы, знаходзіцца ў руху да якойсьці (часта не вельмі выразна акрэсленай) мэты, імкнецца дапасці да нейкай нязнанай крыніцы, што спатоліць найперш духоўную прагу.

Вельмі часта герой беларускіх паэтычных твораў блукае як бы ў трох соснах, не заўважаючы дарогі, знаходзячыся “у бездарожжы, ў беспуцці” [44, 58].

Галоўная ўвага скіравана ў такім выпадку на намаганні героя, на яго ўнутраны стан душэўнай сумятні. Пейзаж у такіх творах адступае на задні план. Ён скупа пазначаецца некальмі штрыхамі. Такая пейзажная выява-абрамленне дзеяння сустракаецца ў многіх творах Я. Купалы.

Вось яго герой блукае ў начным лесе ў пошуках чароўнай папараці-кветкі (верш “У купальскую ноч”, 1911). На ягоным шляху наогул мала трапляецца пазнак-прыкмет, ды і не дзіва – навакол “ночанька, як сажа”:

То абыйме дрэва-елку,
То рукамі водзіць пуста,
То пагоніць з хвоі белку,
То спужае птушку з куста.

Пад нагамі мох шапоча,
Лісце ласіцца па твары,
Ён шукае і мармоча,
Як не чуе чараў-мараў [41, 25].

Ды ён, мабыць, у сваім утрапенні, у пагоні за салодкай марай і не заўважыў бы акаляючага нават пры дзённым святле. Усё тое, што паўстае перад ім, успрымаецца адназначна як *перашкода*. У гэтым выяўляецца псіхалагічная дакладнасць паказу ўнутранага стану героя.

У творах Я. Купалы падрабязныя, разгорнутыя апісанні прыроды займаюць не самае значнае месца. Гэтым яго паэтыка прыкметна адрозніваецца, напрыклад, ад коласавай, што заўсёды падкрэслівалася даследчыкамі іх творчасці. Адрознымі, непадобнымі былі характары іх светаадчування, успрымання рэчаіснасці, спосабы мастацкага выражэння.

Аднак філасофія пейзажа значна адрознівае Я. Купалу і ад іншых прадстаўнікоў неарамантычнай плыні ў беларускай паэзіі. Канкрэтнае напаўненне пейзажа, яго рэаліі турбуюць Я. Купалу ў значна меншай ступені, чым, да прыкладу, У. Жылку, таксама паэта-рамантыка.

Пейзаж у Я. Купалы напаўрэальны, напаўміфалагізаваны, рэальны план непрыкметна пераходзіць у ірэальны, фантасмагарычна-міфалагемны, карналізаваны. Паміж гэтымі двума светамі ў многіх творах Я. Купалы, здаецца, наогул адсутнічае якая-небудзь мяжа: "Ты прыйшла ка мне тады, / Як звінелі халады, / Як стагнаў яловы плот, / Хохлік бегаў ля варот" [45, 52].

Топас дарогі займае ў творчасці Я. Купалы адно з прыкметных месц. Гэта дарога, па якой ідуць беларусы, несучы "сваю крыўду" "на свет цэлы", гэта і пакручастыя сцежкі, якімі пятляе гарапашнік-беларус, каб вырвацца неяк з адвечнай нэндзы, з жуды бязрадаснага існавання. Аднак у прынцыпе гэта ў самай вышэйшай ступені абстрагаваны, умоўны вобраз шляху, дарогі, які не мае якіхсьці канкрэтных, вызначальных прыкмет. У вершы Я. Купалы "А хто там ідзе?" з яго гімнічна-пафасным зместам дарога, па якой ідзе грамада, гэта дарога наогул. Вобраз дарогі ў Я. Купалы мае метафізічна-сімвалічны характар, ён суадносны з самымі агульнымі паняццямі філасофскага зместу, ён выражае і ахоплівае быццё ў яго самых агульных абрысах. Хоць Я. Купала можа таксама быць і вельмі ўважлівым, нават скрупулёзным у выпісванні падрабязнасцей асяроддзя, у якім жывуць яго героі.

Дарога ў Я. Купалы як перашкода на шляху яго герояў да выжывання можа выражацца таксама і сродкамі паэтычнай экспрэсіі. Выразна-імпрэсіяністычна малюецца краявід у яго паэме "Зімою" (1906). Гераіня гэтага твора – маладая жанчына з дзіцем на руках – спрабуе прабіцца скрозь снежную замяць. Лёс закінуў яе ў гэты бязрадасны, безнадзейны, не даючы ніякага спадзеву на выжыванне край зямлі, на гэты пустынны, бязлюдны прасцяг, дзе толькі скуголіць северны вецер і яму ўтаруе амаль што абавязковы статыст рамантычнага купалаўскага пейзажу – воўк: "Дарожкі і сцежкі занесла віхура, / Не знаць, дзе балота, дзе лог, дзе папар; / Воўк, выйшаўшы з лесу, скаголіць панура, – / Каб чым пажывіцца – пакінуў гушчар" [40, 7].

Тое, што акружае героя, абступае яго з розных бакоў, насоўваецца на яго сваім цяжарам-наканаваннем, вызначаецца звычайна ў літаратуры як абставіны і ўмовы экзістэнцыйнага выпрабавання чалавека. Гэта пейзаж, асяроддзе, абстаноўка, у якіх вымушаны дзейнічаць герой, і адначасова тое, што ён перажывае-ўсведамляе як быццёвую разгорнутасць. Такія пейзажы, якія ўспрымаюцца адначасовав і як перашкода-выпрабаванне на жыццёвым шляху героя, і як неад'емная састаўная частка яго быццёвага кругагляду, неабходная ўмова паўнейшага асэнсавання ім свайго прызначэння ў свеце, сваёй экзістэнцыйнай мэты, у вялікай ступені характэрны для аповесцей В. Быкава.

Адзін з найбольш выразных прыкладаў такой функцыянальнай ролі пейзажа, які набывае ў творы філасофска-экзістэнцыйнае значэнне з'уляецца аповесць В. Быкава “Сотнікаў” (1970). Двое партызанаў, Сотнікаў і Рыбак, выконваючы заданне, апынуліся ў пастцы (пастка, дарэчы, адзін з самых улюбёных сюжэтных прыёмаў В. Быкава). За імі па следу ідуць ворагі, усё шчыльней сціскаецца вакол іх варожае кола, пакідаючы ім невялікую прастору для дзеяння і, што яшчэ важней, для прыняцця вызначальных для іхняга лёсу рашэнняў, на якіх ляжыць цяжар адказнасці не толькі за сябе, але і за іншых.

Вельмі істотнае ў творы В. Быкава не толькі сімвалічнае, але і рэальна-быццёвае ўвасабленне прасторы. Перад яго героямі разгортваецца ледзянячая душу велічная прастора экзістэнцыі чалавека, прастора, у якую закінуты чалавек, у якой ён адчувае сябе накшталт дробнай пясчынкі. Яна выражае сабой, нясе ў сабе пазнакі нейкай звышрэальнай, трансцэндэнтнай сілы, якая валадарыць лёсамі гэтых людзей.

Быкаўскіх герояў увесь час як бы падганяе, падштурхоўвае наперад і наперад гэтая цяжка вытлумачальная, але няўмольная сіла. Яны – вечныя вандроўнікі ў гэтай непрыветлівай і пагрозлівай прасторы, у якой патрэбна не жыць, а выжываць, і куды яны трапляюць з першых сваіх крокаў у творы. Гэта, па сутнасці, усё тая ж, што і ў Я. Купалы, экзістэнцыйна-гнятлівая, паўрэальна-паўміфілагічная дарога-бездараж

“Яны ішлі праз лес глухой, замеценай снегам дарогай, на якой не было ні чалавечага следу, ні каляіны, ні нават знаку ад капыта ці полаза” [46, 5].

Творам, у якім у самай найбольшай ступені, з найбольшай эмацыянальнай выразнасцю і энергіяй увасобіўся вобраз беспрытульнага вандравання ў духоўна-экзістэнцыйнай прасторы, з'яўляецца, безумоўна, славуты верш Я. Купалы “Паязджане” (1918), які ўвабраў у сябе жыццёвы вопыт цэлай гістарычнай эпохі, яе філасофію, светаадчуванне. Тут, у парабалічным свеце прытчы сыходзяцца, пераўтвараюцца адна ў адну дзве сферы рэальна адчувальная і ўмоўна-сімвалічная,

утвараючы новае мастацка-вобразнае адзінства, карціна зрушанасці свету, страты ім устойлівых арыенціраў.

А. Лойка бачыць у цэнтральна-восевым вобразе-матыве верша Я. Купалы выражэнне светапогляду, блізкага да міфалагічнага. “Паводле беларускай міфалогіі, паязджане – удзельнікі вясельнай дружыны, што, зачараваныя, не могуць вярнуцца ў дом, адкуль паехалі да шлюбу, а таму блудзяць і гойсаюць у полі. Вобраз паязджан набыў у вершы надзвычайную маштабнасць абагульнення” [47, 470].

Дынамізм, віхурнасць руху перадаюцца ў твора характэрнымі для паэтыкі Я. Купалы сродкамі рытмічнай акцэнтацыі, размераным чаргаваннем пейзажных выяў-мрояў, адпаведнай рамантычна-ўзвышанай паэтычнай лексікай, нанізваннем бясконцых паўтораў сінтаксічных і лексічных адзінак.

Распаўзлася па абшары
Сцюжным пухам, сцюжнай марай
Папаўзуха-завіруха –
Злога духу злыбядуха.

Ў полі дымна, ў полі цёмна,
Беспатольна і заломна,
Ні пуціны, ні упыння,
Як у вечнай дамавіне [45, 154].

Алітэрацыйная інструментоўка верша аглушае гэтую плынную карціну-вобраз стыхіі, надае ёй мяккія, паглынальныя таны, праз якія не ў змозе прабіцца галосныя ўсплёскі (“ві-ду-ду-ве-да”).

У канцы твора вобраз усёпранікальнай і неўнікнёнай завірухі-кsurvey куламесы набывае наогул злавесныя рысы, за гэтым сімвалічным вобразам адкрываюцца невымяральныя прасцягі пазарэальнага свету, прыадкрываецца на момант аблічча самога хаосу: “А за імі збеядуха, / Папаўзуха-завіруха, / Снежнай хустаючы вехай, / Захліпаецца ад смеху” [45, 155].

Гэта не радасны, ажыўляльны, усё асвятляльны навокал сябе *смех* як выраз самой прыроды, яе мацярынскага стаўлення да чалавека, які так часта сустракаецца ў прасякнутых медытатыўным спакоем і сузіральнасцю пейзажах Я. Коласа. Гэта *смех* у вышэйшай ступені злавесны, які азмрочвае шлях чалавека, пацяшаецца над яго спробамі вырвацца з зачараванага кола марных блуканняў у “завірусе”.

У рамантычнай паэзіі Я. Купалы выявіліся настроі, блізкія да народнага міфа-паэтычнага светаадчування, пры тым менавіта той іх рэгістр, які выражае самую турботную, неспакойную, духаўздымную сферу народнай метафізікі і народнага менталітэту.

Хоць трэба прызнаць, што ўсё ж такі ў большай ступені моц народнага духу выяўлялася ў паэзіі Я. Купалы праз гарманічнае, устойлівае, нехаатычнае, ураўнаважанае светаўспрыманне. Свойскае, роднае, звычнае, тое, што ўваходзіць у абсягі штодзённага кругабегу і шчыравання купалаўскага героя, было яго светам і наканаваннем. Яно супрацьстаяла ўсяму таму, што ўяўлялася пагрозай яго існаванню, што магло парушыць гэты і так не надта ўстойлівы і трывалы свет.

Менавіта гэты родны і прывычны яму свет (хатку, палетак, лужок і г. д.) лірычны герой Я. Купалы ўсяляк імкнецца абараніць, захіліць, ўратаваць ад знешняга ўздзеяння, гвалту. І гэтаму прысвечана яго *абарончая* малітва: космасу, стыхіі моліцца купалаўскі герой – за родную зямлю, яе трываласць, за яе спакой і добрую долю.

Ва ўсяку мінуту, ва ўсякай патрэбе,
І ў полі шырокім, і ў вузенькай хатцы
Малюся я гэтаму сонцу на небе
І зоркам, што ночкай мігцяцца [45, 114].

Першаэлементы свету старажытных грэкаў, стыхіі, што ў сваёй сукупнасці складаюць дыялектычнае адзінства свету – *паветра* (“малюся свабоднаму ветру – віхуры”), *агонь* ((“малюся агню я, што сее пажары”), *вада* (“малюся жывучай вадзіцы – разводдзю”) – выяўляюцца і ў сваім канкрэтна-рэальным абліччы, і адначасова ўспрымаюцца як увасабленне адзінства свету.

У заключнай страфе верша Я. Купалы “Мая малітва” гэтае адзінства прадстае адначасова і ў сваёй універсальнасці, і ў сваім канкрэтна-гістарычным, нацыянальным быцці.

Паэт моліцца “за родны загон Беларусі”, але істотна тое, што гэты *загон* знаходзіцца як бы ў цэнтры сусвету, пад зорным небам. І малітва за Беларусь – гэта малітва-зварот да *Бога-усясвету:* менавіта такім чынам усведамляе паэт боскі пачатак, у якім спалучаюцца, на яго думку, зямное і нябеснае – “неба, зямля і прастор”.

Малюся я небу, зямлі і прастору,
Магутнаму богу-ўсясвету малюся,
Ва ўсякай прыгодзе, ва ўсякую пору
За родны загон Беларусі [45, 114].

Родны кут, загон, родная хатка – усе гэтыя і падобныя да іх псіхалагічна лакалізаваныя і душэўна асвоеныя хранатапічныя ўвасабленні ў паэтычным свеце Я. Купалы паўстаюць знакамі-сімваламі гарманічна ўпарадкаванага, прадвызначанага, у чым выяўляецца ўраўнаважанасць стыхій, што надае сэнс быццю. Гэта, вобразна кажучы, той куток сусвету, дзе хаос набывае ўпарадкаваныя формы, дзе ён

асвятляецца змястоўна-чалавечым, экзсітэнцыйным, асабовым пачаткам, розумам і пачуццём чалавека.

Па-за гэтым душэўна асвоеным светам пануюць стыхіі, якія таксама прыцягваюць да сябе чалавека. І чалавек здольны сваімі пачуццямі ўспрыняць адзінства свету ў паяднанасці гарманічнага і хаатычнага пачаткаў, можа сваім духам узвысіцца над быццём: “Няма для духа вольнага граніцы, меры, / дзе б ён сягнуць не смеў, дзе б не ўзлунаў; / У хаосе быцця, у цьме ўсясветных з’яў / Ён не ніштожыцца, ў сябе не губіць веры” [48. 296].

Смела пранікае чалавечы дух у глыбіні Сусвету, у глыбіні быцця. Аднак гэта чалавечы дух *наогул*, дух чалавека як такога, у яго анталагічным вымярэнні. Ён далёкі ад канкрэтнага, асобнага чалавека – таго занядбанага, папіханага горам, бядой і нядоляй мужыка-селяніна, які ў лапцях шыбуе па вясноваму разводдзю або прабіваецца праз снежную завіруху. І які, па вялікаму рахунку, усё ж больш блізкі, зразумелы, і, галоўнае, у большай ступені выклікае спачуванне ў аўтара.

Чалавек наогул і існуе ў самых агульных прастора-часавых каардынатах, у быцці наогул. Гэта як бы патэнцыя чалавека, тыя межы (ці, хутчэй, бязмежжа), на якія ён можа *распаўсюдзіцца*. Вольны дух купалаўскага чалавека не ведае межаў, ён сягае да сонца і зораў, ахоплівае сабой увесь сусвет. Аднак адначасова ён вымушаны туліцца ў свеце сацыяльна жорстка дэтэрмінаваным, канкрэтна абмежаваным, дзе стыхіі пераўтвараюцца ў вельмі адчувальныя рэаліі, дзе пранізвае чалавечую істоту не толькі дыханне космасу, але і вельмі рэальны холад і мароз.

У прынцыповай немагчымасці звядзення да аднаго назоўніка гэтых дзвюх розных сістэм светабачання і заключаецца сутнасць купалаўскага філасофска-эстэтычнага дуалізму, рамантычнай двусветавасці. Свет ідэальны і свет рэальны існуюць як бы ў паралельных плоскасцях. Памкненні Я. Купалы і яго лірычнага героя скіраваны на тое, каб разарваць гэтую адвечную наканаванасць, прарвацца з рэальна абмяжоўваючага, скоўваючага чалавечы дух, у сферу духоўнай разняволенасці. Пры гэтым непазбежна закранаецца і сфера сацыяльных супярэчнасцей. Галоўнае “праклятае пытанне” Я. Купалы – якім чынам зліквідаваць разбежнасць паміж высокімі сяганнямі духу і сацыяльнай прыгнечанасцю чалавека.

Магутны, векавечны, створан з сонц мільёнаў, –
Гром, перуны ў руках трымаць, спыняць не слаб,
Хоць бы ў агні кіпеў, ў віхурах маразоў зяб…
Аднак чаму ж ты там ніщто, дух непрыгонны,
Дзе дружна звонячы ў кайданы ўсімі тоны,

Крывёй, пажарамі частуе раба раб? [48, 296].

Значыць, ёсць усё-такі межы для “духа вольнага”, якія акрэсліваюць тую сферу, куды ён не можа пранікнуць. Таму што там ён адразу страціць свае ўласцівасці, ператворыцца з “духа непрыгоннага” (цудоўны купалаўскі канцэптуальны вобраз!) у сваю супрацьлегласць.

І ўсё ж існуе нейкі масток паміж гэтымі двума рознымі светамі – светам узвышаным, духоўным і светам заземлена-побытавым, жорстка рэалістычным. Ён – у свядомасці, светаўспрыманні і светабачанні самога аўтара. Існуе пэўная духоўна-псіхалагічная дамінанта, якая спалучае неспалучальнае. Ёю з’яўляецца *любоў*, якая, з аднаго боку, як бы прымірае аўтара і яго лірычнага героя з рэчаіснасцю, ва ўсякім выпадку дае магчымасць адшукаць у рэальным свеце пэўныя філасофска-маральныя, духоўныя каштоўнасці, а, з другога – не дае пазбыцца мары аб недасяжным, універсальна-быццёвым. На гэтай любові грунтуецца і патрыятызм купалаўскага героя, і яго душэўна-пранікнёнае перажыванне экзістэнцыйна ўспрымаемых дадзенасцей, характарыстыкі яго светапогляднай сістэмы, асаблівасці светаўспрымання.

З самага пачатку сваёй творчай дзейнасці Я. Купала не засяроджваўся выключна на выражэнні сацыяльных нягод і крыўд свайго героя. Свет беларускага селяніна паўставаў у яго творах і як з’ява эстэтычнага парадку. Любоў і выражала, нароўні з маральным, эстэтычна арыентаванае пачуццё. Няхай гэты свет просты, прымітыўны, часам убогі, і цяжка ў ім жывецца-пачуваецца селяніну, а ўсё адно ён не пакідае ўспрымаць свет як боскі дар, як пачуццёвы аб’ект. Бо ён яму дадзены аднойчы і назаўсёды, толькі гэты, і толькі такі, якім ён ёсць.

1905-м – 1907-м гадамі датуецца верш Я. Купалы “Гэта крык, што жыве Беларусь” – верш, у якім рэчаіснасць не прыхарошваецца, не ідэалізуецца, а тым не менш паўстае як аб’ект паэтызацыі, лірычнага ўзвышэння. Гэты твор – хваласпеў жыццю, няхай нялёгкаму, часам пакутліваму, але рэальнаму і ўспрымаемаму ва ўсёй быццёвай паўнаце і шматстайнасці, успрымаемаму як феномен, як выражэнне красы. Пазней тыя ж гімнічныя ноты на самым высокім уздыме прагучаць і ў славутай паэме “Яна і я” (1913). Гэта творы адной лірычнай танальнасці, аднаго светапоглядна-сузіральнага ўзроўню, у якіх адчуванне еднасці свету ў яго аб’ектыўна ўспрымаемых рэаліях і параметрах і разгортваемай за імі быццёвай глыбіні выражаецца праз лірыка-ўзнёслае, эмацыянальнае перажыванне. І ў цэнтры гэтага перажывання – як яго сутнасная аснова – любоў да ўсяго, з чым сутыкаецца чалавек у паўсядзённым сваім жыцці, што складае ўмовы яго экзістэнцыі, што адначасова з’яўляецца і фонам жыцця, і яго грунтам.

“Матка-зямля – Беларусь”, ідэнтыфікуемая праз самыя абыходкавыя рэчы і з’явы (поле, рэчка, бор, хатка, гумно, тачок…), пазнаецца не толькі праз гэтыя аб’ектыўныя рэаліі, яна зарыентавана таксама і ў космасе чалавека праз з’явы і прыкметы эстэтычна і пачуццёва ўспрыімлівыя, на якія кладзецца адбітак космасу пазаасабовага, быцця ў яго самых шырокіх праявах: “Ці завылі ваўкі, ці заенчыў віхор, / Ці запеў салавей, ці загагала гусь, – / Я тут бачу свой край, поле, рэчку і бор, / Сваю матку зямлю – Беларусь” [45, 33].

Хата, гумно селяніна ўспрымаюцца ім не проста як рэчы-дадзенасці, а як своеасаблівыя мадэлі свету, а сам ён адчувае сябе творцам-дэміургам, таму што гэта ён сам, уласнымі рукамі, стварае *свой уласны* свет (“на іх жа сваёй клаў рукой бервяно / і зямлю раўнаваў пад звяны!” [45, 33]. Пры ўсім тым, што гэтыя пабудовы, як прызнае сам герой, “віднеюцца <…> непачэсна”, усё ж такі менавіта яны паўстаюць у яго мроях і снах як сімвалы свайго роднага, абжытага свету: “Я у сне бачу іх, помню кожны разок / І у сэрцы, як веру, нашу” [45, 33].

Матэрыяльнае і душэўнае, рэальнае і духоўнае знітаваны і ў вершы “Гэта крык…”, і ў паэме “Яна і я” настолькі цесна і непарыўна, што складаюць адзіную экзістэнцыйна-быццёвую прастору, успрымаюцца як праявы ўсеабдымнага светаадчування. “У тачок збожжа, сена я клаў кожны год; / У ім першы раз Зосі сказаў, што люблю…” [45, 33].

Уласны сад успрымаецца купалаўскім героем чымсьці накшталт раю (“То ж бо рай, далібог! – захліпаецца дух…” [45, 34]. Тут, на гэтым прыгожым кавалачку зямлі, дзе “на ўсе лады” свяргоча, выспеўвае “рой птушак-пяюх”, ён спазнаў шчасце кахання (“Ночак шмат скаратаў у ім з Зосяй даўней, / Шмат чаго у ім я перасніў!” [45, 34]. Такім чынам любоў да свету паядноўваецца ў купалаўскім героі з любоўю зямной, з інтымным пачуццём. Але не забывае разам з тым герой і аб практычным баку справы. У тым жа садку, дзе “захліпаецца дух”, які дастаўляе яму такую асалоду сваёй красой, буяннем жыцця, ашчадна падлічаны ім колькасць дрэў, ураджай, прыбытак (“Знаю колькі з яго маю яблык і сліў…” [45, 34)]. Прагматычнае і эстэтычнае ўспрымаюцца героем Я. Купалы як непадзельнае адзінства. Светапогляд яго тоесны народнаму, паводле якога краса і цэніцца найбольш таму, што гэта выражэнне самога жыцця, *красавання*, буяння жыццёвых сіл.

Я. Купала выяўляе здзіўляючую здольнасць псіхалагічнага пранікнення ў спецыфічны душэўны свет свайго героя, паказваючы як праз дачыненні з простымі быццёвымі рэаліямі гэты свет выяўляе сваю сутнасць, глыбіню і жыццетрываласць.

Духоўна-маральная сіла чалавека-працаўніка выяўляецца ў яго злучнасці з усім тым, што ён разумее як аснову быцця, без чаго не ўсведамляе свайго існавання. Гэтая сувязь выражана простымі, але вельмі сутнаснымі словамі: “Тут жа неяк прывык да ўсяго чалавек, / Прырос неяк, як корч да зямлі!.. ” [45, 34].

Герой Я. Купалы вядзе сутнасны, разам эмацыянальны і эстэтычна выражаны *дыялог* з усім навакольным. Усё выклікае ў яго сэрцы водгук, гаворыць ад змястоўнай, духоўнай насычанасці, стварае вакол яго тую духоўную, эмацыянальную, псіхалагічную аўру, якая дапамагае яму зносіць нелады светаўладкавання.

У гэтай суразмове са светам герой Я. Купалы настолькі поўна і выразна раскрываецца ў сваёй непасрэднасці і душэўнай шчырасці, так дасканала выяўляе сваю маральную чысціню і душэўную чуйнасць, што такія моманты ўзвышанага духоўнага стану складаюць лепшыя старонкі ўсёй паэтычнай творчасці Я. Купалы.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Адна з галоўных праблем даследавання – якім чынам, на якіх метадалагічных асновах і прынцыпах, магчыма суаднясенне светапоглядных установак аўтара (а таксама і чытача, і шырэй: грамадства, эпохі) з мастацкімі практыкамі, са структурай твора, паэтыкай, стылем. Асноўная задача – вызначэнне шляхоў, па якіх адбываецца ўвасабленне светапоглядных, змястоўных, філасофскіх бакоў літаратурнага твора ў яго вобразным ладзе, структуры, у кампанентах мастацкай формы.

Светапогляд і эстэтыка, несумненна, найбольш блізка сыходзяцца ў такіх літаратурна-мастацкіх агульнасцях як напрамкі, плыні, стылі. Стыль, па сутнасці, уяўляе сабой не што іншае як сукупнасць эстэтычна маркіраваных прыкмет, што абазначаюць пэўны пункт гледжання на свет.

Менавіта ў індывідуальным мастацкім стылі, таксама як і ў стылі мастацкай эпохі, літаратурна-мастацкага напрамку, у найбольш канцэнтраваным і выразным выглядзе выяўляецца адметнасць мастацкага светабачання.

У той жа час трэба заўважыць, што лакалізаваць адпаведнасці, лініі сыходжання паміж пэўнымі стылёвымі прыкметамі і асаблівасцямі светабачання даволі складана. Стыль, калі разумець яго ў шырокім значэнні, гэта сам чалавек, увасабленне яго ўнутранага свету, душэўнага, інтэлектуальнага, маральнага, эстэтычнага, практычнага вопыту – у асабовай паўнаце, у суб’ектыўным праламленні. З гэтай сінтэзаванай цэласнасці, вядома, складана вылучыць асобныя светапоглядныя ўяўленні, якія б належалі менавіта дадзенаму аўтару, суадносіліся з гэтай вось канкрэтнай стылёвай парадыгмай.

Як гэта ні парадаксальна, з найбольшай пэўнасцю мы можам гаварыць у дачыненні да іх увасобленасці ў мастацкіх структурах пра самыя агульныя, архетыповыя ўяўленні пра свет. Такія характарыстыкі як *цэласнасць*, *завершанасць*, *працягласць*, *сістэмнасць і г. д.* могуць паспяхова быць дастасаванымі як да свету-універсуму, так і да свету літаратурнага твора. Пры гэтым патрэбна памятаць пра наяўнасць прынцыповага несупадзення гэтых двух светаў адносна дыхатаміі *дыскрэтнасць – недыскрэтнасць*. Свет-універсум, якім ён уяўляецца чалавеку і якім ён паўстае ў святле навуковых дадзеных, валодае такімі якасцямі як бясконцасць, лінейнасць разгортвання, невычарпальнасць. У адрозненне ад яго, свет асобнага чалавечага існавання, таксама як ствараемы чалавекам мастацкі свет, абмежаваныя прасторавымі і часавымі рамкамі. Дыскрэтнасць, фрагментарнасць

з'яўляюцца неад'емнымі прыкметамі мастацкага свету, свету мастацкага твора, і вызначаюць тым самым адно з фундаментальнейшых яго адрозненняў як ад свету-універсуму, так і ад індывідуальнага свету асабовай экзістэнцыі. Разам з тым варта падкрэсліць, што гэтыя мастацкія дыскрэтнасць і фрагментарнасць маюць сваю, аўтаномную, цэласнасць і сістэмную ўпарадкаванасць. Мастацкі свет, нягледзячы на адметныя прынцыпы пабудовы, на сваю канструктыўную адасобленасць як штучнае, крэатыўнае спараджэнне ўяўленняў і фантазіі аўтара, у сваіх эстэтычных і філасофскіх вымярэннях таксама, па сутнасці, невычарпальны.

Несумненна, што літаратурны твор (або творчасць пэўнага аўтара ў цэлым) уяўляе сабой асобную віртуальную рэальнасць – *мастацкі свет*. У XX стагоддзі літаратурнаму твору пачынае надавацца ўсё больш ўвагі. Удасканальваюцца фармальныя, структурныя метады даследавання. Аднак у той жа час структуралізм і фармалізм выяўляюць таксама і сваю абмежаванасць. Цалкам адмежаваць мастацкі свет ад іншых светаў, у тым ліку рэальнага, у якім гэты, мастацкі, зараджаецца, паўстае і рэалізуецца, немагчыма.

Таму адной з самых актуальных сёння праблем застаецца праблема суадносін і ўзаемадзеяння мастацкага і пазамастацкага, рэферэнтнага свету, тэксту і пазатэксту. Можна сказаць, што дадзеная праблема знаходзіцца ў рэчышчы старога як свет філасофскага пытання ўзаемаадносін зместу і формы. Аднак супадзенне тут толькі частковае. Сітуацыя ўскладняецца ў наш час, калі прадметам увасаблення ў літаратуры становяцца шматлікія віртуальныя, умоўныя светы, а само паняцце *тэксту* дастасоўваецца да ўсёй шматстайнасці быццёвых з'яў.

Таму адлюстраванне ў літаратурным творы ўяўленняў пра свет, вонкавы твору, і выбудоўванне ўласна мастацкага свету не могуць разглядацца як непасрэднае выражэнне дыхатаміі формы і зместу. Тут адносіны больш цэласныя, складаныя, сінтэтычныя.

Літаратурная творчасць уяўляе сабой складанае, шматузроўневае і шматпластовае перапляценне гістарычных і анталагічных уяўленняў і рэалій, катэгорый і вобразаў. Суб'ектыўны характар мастацкай творчасці абумоўлівае выражэнне ў літаратурным творы любых аб'ектыўных дадзенасцей у пераасэнсаваным, трансфармаваным выглядзе.

Рэалізацыя літаратурнага твора ў сістэме культуры ўяўляе сабой складаны працэс узаемадзеяння многіх светаў – мастацкага свету, рэферэнтнага, генератыўнага, г. зн. таго, які спараджае твор. Пры гэтым генератыўны свет у сваю чаргу падзяляецца на той, які знаходзіцца па-за межамі так званага поля літаратуры, і той, які якраз гэтымі межамі абумоўлены.

У сувязі з тым, што ў літаратуры XX стагоддзя ўзрастае роля мастацкай самарэфлексіі, а літаратурны працэс часта становіцца прадметам непасрэднага ўвасаблення і асэнсавання ў літаратурным творы, у аўтарскіх каментарыях да яго, павялічваецца таксама актуальнасць аналізу механізмаў паўставання і функцыянавання літаратурнага твора ў агульнай сістэме прадуцыравання мастацкіх каштоўнасцей.

Таму пры выяўтленні спецыфікі праламлення ў літаратурнай творчасці светапоглядных установак і ўяўленняў прадуктыўным бачыцца па магчымасці спалучэнне самых разнастайных даследчых метадаў і падыходаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Т. 2. Мн., 1973.
2. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Т. 1. 1901 – 1920. Мн., 2001.
3. Зверев А «Умирание искусства»: 65 лет спустя // Иностранная литература. 2002. № 2.
4. Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 4. Мн., 1997.
5. Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 1. Мн., 1991.
6. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. [5 кн.]. Мінск, 1999 – 2003.
7. Бурдье П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.
8. Бикбов А. Социоанализ культуры: Внутренние принципы и внешняя критика // Новое литературное обозрение. 2003. № 60.
9. Багдановіч М. Поўны збор твораў: У 3 т. Т. 2. Мн., 1993.
10. Гуковский Гр. О стадиальности истории литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 55.
11. Бярозкін Р. Свет Купалы. Звенні. Мн., 1981.
12. Запрудскі І. Творчасць Янкі Лучыны і феномен «задоўжанага» рамантызму ў Беларусі // Янка Лучына ў кантэксце самаідэнтыфікацыі беларускай літаратуры. Мн., 2002.
13. Каваленка В. А. Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX – XX стагоддзяў. Мн., 1975.
14. Бярозкін Р. Свет Купалы. Звенні. Мн., 1981.
15. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. методы изучения литературы. Системный подход. М., 2002.
16. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988.
17. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001.
18. Танк М. Збор твораў: У 6 т. Т. 6. Мн., 1981.
19. Антипов Г. А., Марковина И. Ю., Донских О. А., Сорокин Ю. А. Текст как явление культуры. Новосибирск., 1989.
20. Караткевіч У. Збор твораў: У 8 т. Т. 8. Кн. 2. Мн., 1991.
21. Гюго В. Труженики моря. Киев, 1956.
22. Вопросы философии. 1986. № 8.
23. Навуменка І. Я. Янка Купала // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Т. 1. 1901 – 1920. Мн. : "Беларуская навука", 2001.
24. Андраюк С. Чалавек абжывае зямлю // Пташнікаў І. Выбраныя творы: У 2 т. Т 1. Аповесці. Апавяданні. Мн. : "Мастацкая літаратура", 1980.
25. Гарун А. Матчын дар. Думы і песні. Мн., 1918. С. 57.
26. Бычков В. В. Эстетика поздней античности. II – III века. М., 1981.
27. Хализев В. Е. Мифология XIX – XX веков и литература // Вестник Московскогогосударственного университета. Серия 9. Филология. 2002. № 3.

28. Каваленка В. А. Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры. Мн., 1981.
29. Косарев А. Философия мифа. Мифология и ее эвристическая значимость. М., 2000.
30. Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 2. Мн., 1996.
31. Гніламёдаў У. Янка Купала: Новы погляд. Мн., 1995.
32. Куляшоў А. Крылы. 1927 – 1977. Мн., 1985.
33. Купала Я. Спадчына. Мн., 1992.
34. Колас Я. Сымон-музыка. Паэма. Мн., 1990.
35. Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962.
36. Тычына М. А. Аляксандр Пушкін і Якуб Колас. Мн., 1999.
37. Конан У. Беларускі музыка-Арфей // Полымя. 1992. № 11.
38. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966.
39. Куляшоў А. Сасна і бяроза. Кніга паэзіі. Мн., 1970.
40. Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 6.. Мн., 1999.
41. Купала Я. Поўны збор твораў: У 9 т. Т. 3. Мн., 1997.
42. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
43. Калеснік У. Тварэнне легенды. Літаратурныя партрэты і нарысы. Мн., 1987.
44. Жылка У. Пожні. Мн., 1986.
45. Купала Янка. Выйдзі з сэрцам, як з паходняй!.. выбранае. Мн., 1982.
46. Быкаў В. Мн., 1974.
47. Янка Купала. Энцыклапедычны даведнік. Мн., 1986.
48. Купала Я. Збор твораў: У 7 т. Т. 3. Мн., 1973.
49. Танк М. Выбранае. Вершы. Мн., 1993.
50. Арочка М. Максім Танк // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Т. 3. Мн., 2002.
51. Навуменка І. Я. Янка Купала. Мн., 1980.
52. Колас Я. Сымон-музыка. Мн., 1977.
53. Адамовіч А. Класік беларускай літаратуры // Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Т. 1. Мн., 1984.
54. Мушынскі М. Максім Гарэцкі // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. Т. 1. 1901 – 1920. Мн., 2001.
55. Гарэцкі М. Збор твораў: У 4 т. Т. 1. Мн., 1984.
56. Чорны К. Выбраныя творы. Мн., 2000.
57. Чорны К. Бацькаўшчына. Раман, аповесці. Мн., 1989.
58. Стральцоў М. Выбранае. Проза. Паэзія. Эсэ. Мн., 1987.
59. Жураўлёў В. П. На шляху духоўнага самасцвярджэння. Мн., 1995.
60. Чыгрын І. П. Крокі: Проза “Узвышша”. Мн., 1989.
61. Адамчык В. Голас крыві брата твайго. Мн., 1991.
62. Чорны К. Збор твораў: У 8 т. Т. 3. Мн., 1973.
63. Пташнікаў І. Тартак. Аповесць і апавяданні. Мн., 2000.
64. Андраюк С. Чалавек абжывае зямлю // Пташнікаў І. Выбраныя творы: У 2 т. Т 1. Аповесці. Апавяданні. Мн., 1980.

65. Барт Р. Литература и значение // Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
66. Купала Я. Паэмы. Драматычныя творы. Мн., 1989.
67. Кабаковіч А. К. Паэзія Максіма Багдановіча: Дыялектыка рацыянальнага і эмацыянальнага. Мн., 1978.
68. Мушынскі М. І. Беларуская крытыка і літаратуразнаўства. 20 – 30-я гады. Мн., 1975.
69. Пушча Я. Збор твораў: У 2 т. Т. 1. Мн., 1993.
70. Ярош М. Р., Бечык В. Л. Беларуская савецкая лірыка. Мн., 1979.
71. Мазанік Л. Вяртанне паэта // Шляхам гадоў. Гісторыка-літаратурны зборнік. Мн., 1993.
72. Багдановіч І. Э. Авангард і традыцыя. Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння. Мн., 2001.
73. Навуменка І. Максім Багдановіч. Мн., 1990.
74. Гарэцкі М. Творы. Мн., 1990.
75. Адамовіч А. Літаратура, мы і час. Артыкулы і выступленні. Мн., 1979.
76. Мележ І. Збор твораў: У 10 т. Т. 7. Мн., 1982.
77. Мележ І. Збор твораў: У 10 т. Т. 6. Мн., 1982.
78. Андраюк С. Іван Мележ // Стыль пісьменніка. Мн., 1974.
79. Андраюк С. Жыць чалавекам. Літаратурна-крытычныя артыкулы. Мн., 1983.
80. Зарэцкі М. Кветка пажоўклая. Апавяданні, аповесць. Мн., 2002.
81. Гессе Г. Избранные произведения. М., 1995.
82. Казько В. Судны дзень. Аповесці. Апавяданні. Мн., 1998.
83. Санюк Д. К. Эстэтыка творчасці Янкі Купалы. Мн., 2000.
84. Навуменка І. Сасна пры дарозе. Раман. Мн., 1975.
85. Казько В. Бунт незапатрабаванага праху // Полымя. 2000. № 3.
86. Рагойша В. І адгукнецца слова ў слове... Літаратурна-крытычныя артыкулы, эсэ, дыялогі. Мн., 1992.
87. Танк М. Прайсці праз вернасць. Вершы і паэма. Мн., 1979.
88. Танк М. Дарога, закалыханая жытам. Вершы. Мн., 1976.
89. Шпакоўскі І. Тыпізацыя ў лірыцы. Формы і сродкі. Мн., 1980.